

SORBONNE UNIVERSITÉ

Faculté des Lettres

ÉCOLE DOCTORALE V « CONCEPTS ET LANGAGES »

Patrimoines et langages musicaux

**CONSERVATOIRE NATIONAL SUPÉRIEUR DE MUSIQUE ET
DE DANSE DE PARIS**

T H È S E

pour l'obtention du grade de
DOCTEUR DE SORBONNE UNIVERSITÉ

Discipline : Musique – Recherche et pratique

Présentée et soutenue par :

Goran FILIPEC

le 15 novembre 2018

**Paganini au piano : Franz Liszt, Ferruccio Busoni, Michael Zadora,
Mark Hambourg, Ignaz Friedman et la « grande manière »**

Sous la direction de :

M. Jean-Pierre BARTOLI – Professeur, Sorbonne Universités

Membres du jury :

M. Denis PASCAL – Professeur référent au CNSMDP

M. Jean-Pierre BARTOLI – Professeur, Sorbonne Universités

Mme Rossana DALMONTE – Présidente, Fondazione Istituto Liszt Onlus

Mme Danièle PISTONE – Professeur émérite, Sorbonne Universités

Mme Cécile REYNAUD – Directeur d'études à l'École Pratique des Hautes Études

© Copyright Goran Filipec, septembre 2018
tous droits réservés

Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris
209 avenue Jean Jaurès
75019 Paris
www.conservatoiredeparis.fr

Sorbonne Université
École doctorale V
Maison de la recherche
28 rue serpente
75006 Paris
www.paris-sorbonne.fr

Sommaire

SOMMAIRE	3
REMERCIEMENTS.....	5
INTRODUCTION.....	6
I. PAGANINI ET LE VIOLON REINVENTE	22
II. LISZT ET L'HERITAGE DE PAGANINI DANS LA « GRANDE MANIERE » DU PIANO.....	48
III. FERRUCCIO BUSONI : SUR LE CHEMIN CREATIF DE LISZT	117
IV. LES ELEVES DE LESCHETIZKY.....	176
CONCLUSION.....	231
ANNEXES : PRODUCTIONS MUSICALES ET SCIENTIFIQUES PENDANT LA PREPARATION DE LA THESE	241
SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE.....	247
INDEX.....	259
TABLE DES EXEMPLES	265
LISTE DES TABLEAUX.....	273
TABLE DES MATIERES.....	275

Remerciements

Je remercie chaleureusement toutes les personnes qui m'ont aidé pendant l'élaboration de ma thèse et notamment mon directeur de recherche à l'Université Paris-Sorbonne, Monsieur le professeur Jean-Pierre Bartoli, pour son intérêt et son soutien, sa grande disponibilité et ses nombreux conseils durant la rédaction. Je remercie également Denis Pascal, mon professeur référent au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, qui m'a encouragé à poursuivre le Doctorat de musique recherche et pratique au sein des deux institutions.

Quelques-unes des éditions discographiques, réalisées au cours de la rédaction de la présente thèse, n'auraient pas été possibles sans le soutien du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, la Fondation Meyer et le Mécénat musical Société Générale, auxquels j'exprime également ma plus chaleureuse gratitude.

Je voudrais également remercier le Mémorial et centre de recherche Franz Liszt de Budapest, qui a mis à ma disposition des partitions indispensables pour la recherche, aussi que les Archives de piano de l'Université du Maryland, qui m'ont généreusement et dans des délais brefs assuré des écrits, publiés aux États-Unis, en relation avec le présent sujet.

Finalement, j'exprime ma sincère reconnaissance à Catherine Meeùs, dont les corrections au français se sont avérées une étape indispensable dans l'établissement du présent texte.

Introduction

Dans l'art de la musique instrumentale, il y a certainement eu, au cours de son histoire, des moments de développement extraordinaires. Ce développement coïncida avec l'apparition sur la scène d'un ou de plusieurs interprètes hors du commun ou avec le développement technique de l'instrument. Parfois, ces deux éléments, survenant simultanément, se complétaient. Peut-être la plus grande révolution dans le domaine du violon fut Paganini, qui appliqua dans le jeu du violon des techniques d'exécution innovatrices et séduisit l'Europe avec une virtuosité inconnue à l'époque. Paganini jouait sur un violon qui était complètement développé et, dans ce sens, le développement de l'art du violon est dû à cet extraordinaire violoniste qui parvint à le réinventer. Dans le domaine du piano, l'épanouissement et l'expansion de l'art du jeu furent, au moins partiellement, la conséquence du violon de Paganini. Liszt, suite à sa rencontre avec le violon assimilateur et imitateur¹ du Génois, décida de développer le piano autant que possible. Il fut accompagné dans cette mission par des améliorations techniques à l'instrument. La technique pianistique s'enrichit, apprenant à répondre aux exigences des instruments plus lourds qui commencèrent à apparaître au cours du XIX^e siècle.

La « tendance centrifuge », terme utilisé par le musicologue russe Boris Borodin², qui se réfère à la tendance assimilatrice de l'art instrumental qui imite les effets timbriques des autres instruments et de l'orchestre, marqua fortement l'art de Paganini et celui de Liszt. Cette tendance s'incarne donc naturellement dans l'arrangement, la transcription et la variation, qui impliquent, au moins partiellement, la reproduction d'effets acoustiques provenant d'autres instruments. Si l'arrangement adapte une musique préexistante à un autre médium, la transcription en fait partie : le texte se *transcrit* et s'arrange. Pour qu'il s'arrange à un autre médium, souvent, il *varie*. Et cette variation arrive soit à cause de l'intention de l'arrangeur, soit par la pure nature de la situation où le texte doit s'adapter à un instrument pour lequel il n'a pas été écrit initialement. Dès le départ, je mentionnerais que Busoni donna à l'arrangement une signification plus large. Il voyait la composition comme un arrangement : le compositeur arrange et adapte une idée abstraite à un médium particulier.

Le *Trésor de la langue française* définit la transcription, dans le sens littéraire, de la manière suivante : « Reproduction exacte, par l'écriture, de ce qui a déjà été écrit », et dans le contexte musical, comme la « [r]édaction en notation usuelle ou remise en partition d'œuvres musicales anciennes », ou encore comme l'« [a]rrangement ou adaptation d'une œuvre musicale pour des instruments ou des voix pour lesquels elle n'a pas été écrite originellement »³. L'arrangement est défini comme proche de l'adaptation : « Transformation d'une œuvre écrite pour certaines voix, certains instruments ou ensembles, en vue de son

¹ Je me réfère aux assimilations d'effets acoustiques qui sont, dans une large mesure, idiomatiques pour d'autres instruments.

² Selon Boris Borodin, *Istoriya fortepiannoi transkripciyi*, Moscou, Deka-VS, 2011, p. 8.

³ « Transcription », dans *Trésor de la langue française*, <http://atilf.atilf.fr/>.

exécution par des voix, des instruments ou des ensembles différents⁴. » La variation est définie de la manière suivante : « Procédé d'improvisation ou de composition qui entraîne la transformation d'un élément musical, repris sous différents aspects, mais toujours reconnaissable⁵. » Mais ces procédés, dans la culture musicale, arrivent souvent simultanément, et définir précisément les frontières entre eux est impossible. Le *Grove Music Online* donne ainsi une définition bien plus large du terme « arrangement » : « Il peut inclure des changements de médium ou pas, et il peut varier d'une transcription presque littérale jusqu'à la paraphrase, qui est élaborée et qui appartient plus à l'arrangeur qu'à l'auteur de l'original⁶. » La question de la fidélité à l'original comme critère de valorisation de l'arrangement, qui s'ouvre souvent presque involontairement avec ce sujet, n'est pas centrale dans la présente étude⁷. Dans les œuvres

⁴ « Arrangement », dans *Trésor de la langue française*, <http://atilf.atilf.fr/>.

⁵ « Variation », dans *Trésor de la langue française*, <http://atilf.atilf.fr/>.

⁶ « The word 'arrangement' might be applied to any piece of music based on or incorporating pre-existing material: variation form, the contrafactum, the parody mass, the pasticcio, and liturgical works based on a cantus firmus all involve some measure of arrangement. In the sense in which it is commonly used among musicians, however, the word may be taken to mean either the transference of a composition from one medium to another or the elaboration (or simplification) of a piece, with or without a change of medium. In either case some degree of recomposition is usually involved, and the result may vary from a straightforward, almost literal, transcription to a paraphrase which is more the work of the arranger than of the original composer. It should be added, though, that the distinction implicit here between an arrangement and a Transcription is by no means universally accepted (cf the article 'Arrangement' in *Grove 5* and the title-pages of Liszt's piano 'transcriptions'). » « Arrangement », dans *Grove Music Online*.

⁷ Stephen Davies constate que l'authenticité se retrouve aussi bien dans les transcriptions littérales que dans les transcriptions élaborées. Pour prouver cela, il prend l'exemple des arrangements de la *Chaconne* de Bach :

« Nous pouvons aussi prédire que les transcriptions, destinées au même médium, peuvent différer à bien des égards sans différer par leur degré d'authenticité. Un tel cas est illustré par les transcriptions de la *Chaconne* de la deuxième *Partita* de Bach pour violon solo BWV 1004 par Brahms et Busoni. Toutes deux sont des transcriptions pour piano, elles diffèrent nettement, et chacune peut raisonnablement être jugée comme authentique. La *Chaconne* de Bach est techniquement très exigeante pour le violon [...]. Si l'œuvre était transcrite note par note pour le piano, son caractère serait drastiquement modifié. Il sonnerait bien trop "léger" dans la texture par rapport à son contenu. D'ailleurs, l'œuvre ne présentant pas de difficultés pour un interprète compétent, la tension apparente dans l'exécution au violon serait dissipée dans l'exécution au piano. Brahms comme Busoni reconnaissent ce problème dans leur manière d'écrire leurs transcriptions, mais ils trouvèrent des solutions différentes. Brahms, pour la simple raison qu'il transcrit l'œuvre pour le genre particulier des "œuvres pour la main gauche seule", arrive à rester très proche à la partition de Bach tout en créant une transcription écrite pour le piano et techniquement exigeante, jusqu'à atteindre la tension qui existe dans l'original. Busoni, qui a transcrit l'œuvre pour les deux mains, enrichit la texture et utilise les octavations, etc. ; la transcription est de son aussi riche que l'original, typiquement pianistique et exigeante. Ces deux transcriptions sont donc fidèles au contenu de l'original et sont typiquement pianistiques, de façon à ce que les deux puissent être considérées comme authentiques, tout en différant l'une de l'autre. »

Texte original en anglais :

« One can also predict that transcriptions into the same medium might differ significantly in many respects without their differing also in their degree of authenticity. Such a case is illustrated by Brahms's and Busoni's transcriptions of J. S. Bach's 'Chaconne' from the *Partita No. 2 for Solo Violin, BWV 1004*. Both are transcriptions for the piano, they differ markedly, and each might be reasonably judged to be highly authentic. Bach's 'Chaconne' is extremely demanding technically for the violin [...]. If the work were transcribed note for note for the piano its character would be drastically altered. It would sound far too 'thin' in texture for its content. Moreover, because the work would present no difficulties for a competent player, the tension apparent in a performance on the violin would be dissipated in a performance on the piano. Both Brahms and Busoni acknowledged these problems in the way they wrote their transcriptions, but they found quite different solutions for them. Brahms, by the simple expedient of transcribing the work for that special genre 'works for piano left hand', is able to remain very close to Bach's score while creating a transcription that is pianistic (given its genre) and technically demanding to a degree that provides for a tension in performance such as one gets with the original. Busoni, who transcribed the work for piano 'two hands', enriches the texture by the use of octave doublings, etc., so that the transcription is as rich in sound as the original, typically pianistic, and technically difficult. So, both these transcriptions are faithful

desquelles nous parlerons, nous remarquerons différents degrés d'élaboration, depuis la transcription littérale jusqu'à la paraphrase. Nous remarquerons également un nombre important de variations d'arrangements : Busoni, en effet, varia les arrangements et les variations que nous trouvons dans le corpus des *Études Paganini-Liszt*. Je proposerais d'appliquer le terme « variation » aux modifications par variantes sur le chemin harmonique et mélodique, dans lequel l'essentiel de la structure est respecté. La « variante », la réécriture *ossia* et la « variante alternative » sont des termes appliqués aux réécritures partielles des passages qui n'altèrent pas la structure initiale. L'« arrangement » est appliqué à l'adaptation de l'œuvre pour un autre médium. Il peut être strict ou varié. La « paraphrase » propose des variantes libres sur le modèle de départ, mais peut modifier la forme.

Les liens entre Paganini, le piano et l'arrangement dans le cadre de la présente étude sont nombreux. Le premier lien identifiable dans le corpus est le plus évident : toutes les œuvres de l'étude sont basées sur la musique provenant de Paganini. Mais encore, le violon assimilateur et le piano assimilateur tendent à imiter et à créer des illusions timbriques appartenant aux autres instruments et ils s'orientent naturellement vers l'arrangement. En même temps, ils présentent une écriture, dans les compositions originales, pour ces médiums qui ressemble aux arrangements ou à la partition orchestrale. Nous citerons des exemples qui démontrent que Liszt appliqua le même type d'écriture pour ses arrangements d'œuvres orchestrales que pour ses œuvres originales destinées au piano. Les liens entre le style pianistique et l'arrangement s'expriment aussi dans le domaine de l'interprétation : les interprétations de pianistes dont nous parlerons étaient généralement ressemblantes, ou étaient vraiment des arrangements. Interpréter et arranger veut donc parfois dire la même chose, et c'est surtout le cas dans le contexte des interprétations qui favorisent la créativité et la transmission du sens plutôt que la transmission mot à mot.

Jouer un arrangement veut réellement dire interpréter une interprétation, et jouer les œuvres arrangées a été pour moi une excellente méthode de familiarisation avec les intentions interprétatives des pianistes-arrangeurs que nous n'arrivons pas à entendre sur enregistrement. Ce moment a été particulièrement important dans le cas des *Études Paganini-Liszt-Busoni*. Si, de notre temps, les conventions établies impliquent qu'une *Sonate* de Beethoven doit être approchée soigneusement par rapport au texte noté par l'auteur, un arrangement ou une variation de l'arrangement implique moins de contraintes, et invite à la créativité et à l'improvisation. Jouer un arrangement invite à une introspection dans la façon dont l'arrangeur traite l'instrument : si la musique préexiste et a été conçue originellement pour un autre

to the content of the original and both are characteristically pianistic in ways leading both transcriptions to be praised as authentic, but they are very different pieces. »

Stephen Davies, *Transcription, authenticity and performance*, dans *Per Musi: Revista de Performance Musical*, vol. 3, Belo Horizonte, 2001, p. 17-26.

médium, l'arrangeur, en l'approchant, découvre beaucoup de son savoir-faire purement pianistique et de sa conception de l'instrument.

Dans le texte qui suit, je me permets d'utiliser parfois le néologisme « pianisme », qui est défini dans le *Trésor de la langue française* comme « art du pianiste, manière de jouer du piano⁸ ». Je l'utilise car il me semble être le plus complet. Le terme « style pianistique », que j'utilise parfois comme alternative à ce néologisme dans les contextes qui lui correspondent, indique plutôt la manifestation extérieure et esthétique du jeu ; le terme « manière de jouer » me semble être utilisable dans le contexte d'une « manière d'exécuter », donc d'une option précise choisie par le pianiste. D'autre part, le terme « pianisme » me semble inclure l'ensemble de l'art pianistique : le côté technique (et donc physique), esthétique, qui implique le phrasé et le geste du pianiste. Par exemple, si nous disons que Liszt hérita du style de Paganini, nous sous-entendons qu'il hérita surtout du côté extérieur, de l'esthétique de son jeu, et si nous disons qu'il développa sur la base de la virtuosité de Paganini la « manière de jouer », ça se réfère à une chose restreinte et non pas à un système conceptuel, esthétique et pratique. Le terme « pianisme » est couramment utilisé dans les langues italienne, espagnole, russe, anglaise notamment.

Guidé par une curiosité dans les domaines de l'arrangement et du pianisme de la première moitié du XX^e siècle et après m'être familiarisé avec les œuvres de Liszt et de Busoni d'après Paganini, avoir exploré les œuvres d'après Paganini disponibles à la BNF⁹ à Paris, à la British Library à Londres, à la Library of Congress à Washington, à la Bibliothèque d'État de Russie et à la Bibliothèque nationale autrichienne, j'ai découvert les arrangements et les variations d'Ignaz Friedman, de Mark Hambourg et de Michel Zadora¹⁰, qui n'ont apparemment jamais été enregistrés et qui dressent le contexte de la présente étude. Outre ces trois auteurs, elle regroupe les œuvres de Liszt et de Ferruccio Busoni.

Entre ces pianistes – personnages principaux de ce travail –, réunis autour du violon de Paganini, il existait des liens personnels, des liens au niveau de l'éducation et des influences artistiques. Leurs chemins souvent se sont croisés. Busoni construisit son pianisme sur la base de celui de Liszt. Liszt et Leschetizky eurent d'importantes interactions artistiques, et l'école de Leschetizky fut, selon les témoignages de ses élèves,

⁸ « Pianisme », dans *Trésor de la langue française*, <http://atilf.atilf.fr/>.

⁹ À la BNF sont disponibles un grand nombre d'œuvres d'après Paganini, parmi lesquelles dominent sans doute les nombreuses variations sur *Le Carnaval de Venise*.

¹⁰ Mark Hambourg (1879-1960), pianiste d'origine russe, naturalisé anglais. Élève de Theodor Leschetizky à Vienne et l'un des pianistes les plus présents sur les scènes mondiales dans la première moitié du XX^e siècle. De nos jours, Hambourg est un personnage presque oublié malgré son importante production discographique.

Ignaz Friedman (1882-1948), pianiste et compositeur polonais, fut l'élève de Theodor Leschetizky à Vienne et suivit les master-classes de Busoni. En tant que pianiste, Friedman donna plus de 3 000 concerts dans le monde entier et fut reconnu comme un interprète exceptionnel des compositeurs romantiques.

Michael Zadora (1882-1946), pianiste américain d'origine polonaise. Élève au Conservatoire de Paris, de Theodor Leschetizky à Vienne et de Ferruccio Busoni.

inspirée par Liszt et Anton Rubinstein¹¹. Mark Hambourg étudia uniquement avec Leschetizky, et Ignaz Friedman et Michael Zadora furent les élèves de Leschetizy puis, occasionnellement ou à long terme, de Busoni. Les membres de cette dynastie de pianistes de race furent, directement ou à travers l'œuvre de Liszt, inspirés par Paganini, gardèrent dans leurs exécutions l'approche créative de l'œuvre et furent les représentants de la grande virtuosité et des grands effets pianistiques. Tandis que Liszt et Busoni furent autant compositeurs qu'interprètes, Ignaz Friedman, malgré le nombre important d'œuvres pour piano qu'il écrivit, reste aujourd'hui surtout reconnu comme pianiste. Mark Hambourg n'écrivit que quelques œuvres pour piano et Michael Zadora n'écrivit que des arrangements.

Le piano, qui hérita de Paganini précisément ce côté assimilateur, fut un piano reconçu, avec de nombreuses innovations au niveau de l'exécution pianistique. Il fut reconnu comme la « grande manière » ou le « grand style ». Ces termes proviennent principalement de la grandeur conceptuelle présente chez Liszt, qui fut apparemment son premier représentant. Originellement français, ils furent surtout repris dans les ouvrages anglophones et mentionnés dans quelques ouvrages allemands.

Le premier but de la présente étude est d'essayer d'identifier la « grande manière » à travers les formes pianistiques qui ont été appliquées dans l'écriture des pianistes qui étaient apparemment ses représentants, et de la faire remonter jusqu'à Paganini. Pour pouvoir arriver à ce but, il fallait d'abord examiner les écrits qui concernent les pianistes de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle pour pouvoir identifier ceux qui étaient considérés à l'époque comme les représentants de la « grande manière », et ensuite essayer de prouver leur affiliation à ce style à travers leur écriture pianistique. L'étude essaye de découvrir en quoi consiste ce style pianistique, qui est souvent, comme le terme « époque d'or », qui, selon Kenneth Hamilton, commence avec Liszt et s'achève vers la moitié du XX^e siècle, associé à une nostalgie qui tend à mystifier les temps passés. Nous n'approcherons pas tous les pianistes appartenant à ce style, mais ceux qui ont écrit des œuvres d'après Paganini, dont le violon fut la source de la formation de ce style.

Il me semble que ce but est d'une grande importance pour le côté pratique de mon travail de pianiste, car la majeure partie de mon répertoire consiste précisément en œuvres du XIX^e et du début du XX^e siècle. L'étude examinera également le contexte dans lequel naquit cette « grande manière » et ses relations avec le développement du piano et la pratique pianistique chez Liszt, qui fut ensuite transmise aux générations suivantes : les pianistes inspirés par Paganini.

¹¹ Rubinstein fut également inspiré par Liszt.

Le deuxième but de ce travail est d'étudier et de présenter, autant dans la présente étude que dans le récital de soutenance, quelques œuvres peu connues écrites par les représentants de la « grande manière », qui, selon les informations dont je dispose, n'ont jamais été enregistrées. Ces œuvres suivent principalement l'esthétique et les principes des permutations que l'on trouve dans l'œuvre de Liszt. Le programme du récital de soutenance sera composé des 6 *Grandes Études de Paganini* de Liszt arrangées par Busoni, de l'arrangement du 4^e *Caprice* de Paganini par Michael Zadora, de l'*Introduzione e Capriccio (Paganinesco)* de Busoni ainsi que des *Études d'après un thème de Paganini* d'Ignaz Friedman. J'ai eu le plaisir de présenter plusieurs œuvres de ce programme pendant la période de préparation de la thèse en récitals en Allemagne, en Argentine, en Croatie, en France et au Japon. Les deux CD consacrés entièrement aux œuvres d'après Paganini pour piano (Franz Liszt, *Paganini Studies*, Naxos 8.573458, 2016 et *Paganini at the Piano, Arrangements and Variations by Hambourg, Busoni, Zadora Friedman and Papandopulo*, Grand Piano Records 769, 2018) font également partie de la présente étude, qui concerne la recherche autant que la pratique musicale.

L'étude défend l'interprétation créatrice et l'arrangement créatif, qui, de notre temps, sont souvent remplacés par des essais de restauration des valeurs originales de la musique sur la base des restaurations philologiques, mais qui perdent de vue l'esprit créateur des pianistes et compositeurs de la « grande manière » et de ceux qui les ont précédés. Elle se joint donc aux tendances relativement récentes, en favorisant la réviviscence de l'esprit de la musique et en s'éloignant du mythe de l'*urtext*, qui dominait dans la deuxième moitié du XX^e siècle¹².

Les ouvrages consultés qui concernent Paganini commencent avec la fameuse *Notice biographique* de François-Joseph Fétis¹³ et son article sur Paganini dans la *Biographie universelle des musiciens*. La *Notice biographique* de Fétis autant que la *Notice sur le célèbre violoniste Nicolo Paganini* de Georges Imbert de Laphalèque¹⁴ et les autres ouvrages de l'époque cités dans la bibliographie m'ont permis d'identifier ce qui était considéré comme exceptionnel et innovateur dans le jeu de Paganini au XIX^e siècle, et comment le violoniste approchait son instrument. L'ouvrage d'Edward Neil, *Nicolò Paganini*¹⁵, donne surtout des informations biographiques sur le violoniste ainsi que des témoignages des personnalités et des critiques de l'époque qui ont assisté à ses concerts. Mai Kawabata a également réalisé un ouvrage¹⁶ sur Paganini

¹² Les projets de recherche et la pratique interprétative d'Edoardo Torbianelli à Bâle sont un exemple de ces dernières tendances.

¹³ François-Joseph Fétis, *Notice biographique sur Nicolò Paganini*, Paris, Schonenberger, 1851.

¹⁴ Georges Imbert de Laphalèque, *Notice sur le célèbre violoniste Nicolo Paganini*, Paris, E. Guyot, 1830, p. 10-11.

¹⁵ Edward Neil, *Nicolò Paganini*, Paris, Fayard, 1991.

¹⁶ Mai Kawabata, *Paganini: The 'Demoniac' Virtuoso*, Suffolk, The Boydell Press, 2013.

qui est surtout orienté vers les mythes créés par sa virtuosité, tout comme Anne Penesco¹⁷, qui lui a consacré un article dans le recueil d'écrits intitulé *Défense et illustration de la virtuosité*.

Les travaux consacrés à Franz Liszt sont nombreux. Parmi eux se distinguent ceux d'Alan Walker¹⁸, Serge Gut¹⁹, Remy Stricker²⁰ et Émile Haraszti²¹, qui nous permettent de nous familiariser avec son esthétique, le chemin de son développement pianistique, de connaître l'amplitude de la transformation artistique qui suivit sa rencontre avec Paganini. Quelques-uns, comme celui de Jonathan Kregor²², approchent surtout ses transcriptions, ou celui de Jim Samson, consacré à quelques éléments particuliers de la virtuosité dans ses œuvres²³. L'ouvrage de Bruno Moysan, *Liszt, virtuose subversif*, est surtout orienté vers la virtuosité de la *Fantaisie sur La Clochette*²⁴ et l'ouvrage de Cécile Reynaud *Liszt et le virtuose romantique*²⁵, qui concerne principalement la notion de la virtuosité à l'époque de Liszt, se révèle important pour la présente étude. Les écrits de Schumann²⁶ nous permettent d'identifier quelques-uns des liens entre Paganini et le piano du Hongrois. Schumann, dans ses articles, exprime ses opinions sur le Liszt pianiste et ses œuvres pour piano, et nous permet ainsi d'apprendre comment elles étaient vues par les pianistes de l'époque. Plusieurs tomes de lettres de Liszt, éditées par La Mara²⁷, ont été publiés par Breitkopf à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle. Ces lettres donnent parfois des informations de grande valeur provenant de Liszt lui-même, qui concernent ses sources d'inspiration (Paganini en 1832), son engagement dans le développement du piano ou encore sa correspondance avec Steinway, facteur de pianos. *Liszt Pädagogium* de Lina Ramann²⁸ a été d'une grande importance pour le présent travail car il présente un document qui indique clairement, avec des exemples notés, quelle fut la pratique pianistique de Liszt et son rapport avec le texte. Busoni, d'un autre côté, nous a laissé de nombreux écrits, qui nous permettent de nous familiariser avec ses points de vue sur l'arrangement, l'interprétation et d'autres aspects de la musique, marginaux pour le sujet de l'étude.

¹⁷ Anne Penesco, « *L'estro paganiniano* et son empreinte jusqu'à nos temps », dans *Défense et illustration de la virtuosité*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1997.

¹⁸ Alan Walker, *Franz Liszt, The Virtuoso Years*, Ithaca, Cornell University Press, 1988 ; Alan Walker, *Franz Liszt, The Weimar Years*, Ithaca, Cornell University Press, 1993 ; Alan Walker, *Franz Liszt, The Final Years*, Ithaca, Cornell University Press, 1997.

¹⁹ Serge Gut, *Liszt*, Paris, Éditions de Fallois, 1989.

²⁰ Remy Stricker, *Franz Liszt : les ténèbres de la gloire*, Paris, Gallimard, 1993 ; Remy Stricker, *Franz Liszt : Artiste et société*, Paris, Flammarion, 1995.

²¹ Émile Haraszti, *Franz Liszt*, Paris, Editions A. et J. Picard, 1967.

²² Jonathan Kregor, *Liszt as Transcriber*, Cambridge University Press, 2012.

²³ Jim Samson, *Virtuosity and the musical work, The Transcendental Studies of Liszt*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

²⁴ Bruno Moysan, *Liszt, Virtuose subversif*, Lyon, Symétrie, 2010.

²⁵ Cécile Reynaud, *Liszt et le virtuose romantique*, Paris, Honoré Champion, 2006.

²⁶ Robert Schumann, *Sur les musiciens*, Paris, Stock Musique, 1979

²⁷ La Mara, *Franz Liszt's Briefe, Erster Band. Von Paris bis Rom.*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1893 ; La Mara (éd.), *Franz Liszt's Briefe, Achter Band. 1823-1886*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1905. Les lettres de Liszt ont été publiées par La Mara en huit volumes.

²⁸ Consulté dans la traduction italienne : Lina Ramann, *Liszt Pädagogium, a cura di Rossana Dalmonte*, Bologna, Libreria musicale Italiana, 2011.

Pour la présente étude, trois aspects de l'art du piano sont de grande importance et étroitement liés les uns aux autres : les aspects techniques de l'interprétation, les aspects stylistiques de l'interprétation et les formes pianistiques employées dans l'écriture pianistique. Les questions de style des pianistes ont été abordées dans quelques ouvrages qui touchent, directement ou indirectement, le sujet de la « grande manière ». Walter Niemann²⁹ parle des pianistes de son époque, de leurs styles et de leurs interprétations. Parmi les pianistes qu'il aborde, se trouvent Liszt, Anton Rubinstein et les élèves de Liszt Siloti et Friedheim. James Huneke³⁰ ne fut jamais un pianiste professionnel mais il étudia avec Rafael Joseffy, élève de Liszt, et eut, à travers le milieu musical dans lequel il évoluait, beaucoup d'informations sur l'art et l'enseignement de Liszt. Il écrivit notamment un ouvrage sur Liszt et un ouvrage intitulé *Unicorns*³¹, où il aborde l'art du jeu de plusieurs pianistes de son époque. Abram Chasins³² parle des pianistes du début du XX^e siècle et du déclin de l'art du piano. Le remarquable ouvrage de Piero Rattalino, *Storia del pianoforte*³³, aborde les aspects pianistiques dans leur globalité dans la perspective de leur développement historique. Les aspects techniques, qui touchent évidemment également les aspects stylistiques, ont été abordés par Rudolf Maria Breithaupt³⁴, pianiste dont l'ouvrage *Die natürliche Klaviertechnik* fut très apprécié : il donne de précieuses indications concernant la technique de Liszt dans son article *Liszt's Klaviertechnik*, publié dans *Die Musik* en 1905-1906. L'ouvrage récent de Luca Chiantore, *Historia de la técnica pianística*³⁵, a également été une précieuse source d'informations dans le cadre de la révolution pianistique de Liszt.

Le terme « grande manière », comme celui de « grand style », se réfère, dans le domaine du piano, à un style pianistique qui commence avec Liszt et s'achève vers la moitié du XX^e siècle. Ce terme, avec les variantes qui l'accompagnent, qui implique une grandeur stylistique, apparaît dans plusieurs articles sur l'art du jeu du piano³⁶ ainsi que dans quelques ouvrages. L'ouvrage de Kenneth Hamilton³⁷ aborde ce sujet en soulignant plusieurs aspects des interprétations des pianistes jusqu'aux années 1950, et Allan

²⁹ Walter Niemann (1876-1953), compositeur, arrangeur et critique musical. Walter Niemann, *Meister des Klaviers*, Berlin, Schuster & Loeffler, 1919.

³⁰ James Huneke (1860-1921), critique musical américain.

³¹ James Huneke, *Unicorns*, New York, Charles Scribner's Sons, 1917 ; James Huneke, *Franz Liszt*, New York, Charles Scribner's Sons, 1911. Il écrivit également une biographie de Chopin et une analyse des œuvres de Brahms.

³² Abram Chasins (1903-1987), compositeur, pianiste, musicologue. En tant que pianiste il fut l'élève de Josef Hoffman. Abram Chasins, *Speaking of pianists*, New York, Alfred A. Knopf, 1961.

³³ Pietro Rattalino, *Storia del Pianoforte*, Milan, Il Saggiatore, 2017.

³⁴ Rudolf Maria Breithaupt (1873-1945), compositeur et pianiste allemand.

³⁵ Luca Chiantore, *Historia de la técnica pianística*, Madrid, Alianza Editorial, 2016.

³⁶ Comme dans l'article Ignaz Friedman, *The Last Master of the Grand Style*, ABC Weekly, Sydney, 14 février 1948, ou dans le recueil des articles consacrés au jeu du piano du magazine *Etude* de Jeffrey Johnson intitulé *Piano Lessons in the Grand Style from the Golden Age of the Etude Magazine*, New York, Dover, 2003.

³⁷ Kenneth Hamilton, *After the Golden Age*, Oxford, Oxford University Press, 2008.

Evans, dans son ouvrage consacré à Ignaz Friedman³⁸, le mentionne occasionnellement. Moritz Rosenthal utilisa souvent ce terme en parlant du style pianistique inspiré du triumvirat Chopin-Liszt-Rubinstein³⁹. Abram Chasins le mentionne dans son ouvrage *Speaking of Pianists*⁴⁰ et Walter Niemann parle du *Spieler grossen Stils*⁴¹. Si l'ouvrage de Hamilton est le plus complet dans son essai de donner un aperçu de la créativité des pianistes concernés et de leurs pratiques courantes, il présente la « grande manière » principalement comme une hypothèse qu'il n'essaye pas de résoudre⁴². S'il donne de nombreux exemples musicaux, il n'établit aucun lien entre l'écriture pianistique et l'esthétique improvisatoire et créatrice de ces pianistes, ni ne différencie les termes « âge d'or » et « grande manière ». Si le premier indique un style, l'autre indique la période où ce style fut le plus présent.

Ferruccio Busoni fut lui-même brillamment éloquent et publia des nombreux écrits sur la musique. Ses textes sont réunis dans *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*⁴³. Ils ont été entièrement inclus dans le plus grand recueil de ses écrits, édités et traduits en anglais par Rosamond Ley dans *The Essence of Music and Other Papers*⁴⁴ et édités et traduits en italien dans *Lo sguardo lieto*⁴⁵. La correspondance entre Busoni et Arnold Schoenberg, une remarquable source d'informations sur les points de vue des deux compositeurs au sujet de l'arrangement, radicalement opposés, a été traduite en français et publiée à Genève⁴⁶. La compilation des lettres de Busoni réalisée par Anthony Beaumont⁴⁷ a été publiée en italien par Ricordi⁴⁸. Rosamond Ley, l'une de ses élèves, a réalisé un recueil de lettres que Busoni écrivit à sa femme⁴⁹. Quelques-unes de ces lettres offrent une introspection dans le développement artistique de Busoni, comme son contact avec Arthur Friedheim, élève de Liszt. Nous trouvons deux biographies principales de Busoni : celle d'Edward Joseph Dent et celle de Della Couling⁵⁰. Larry Sitsky, élève d'Egon Petri⁵¹, qui fut l'élève de Busoni, a réalisé un ouvrage sur Busoni et le piano⁵² où il donne des descriptions de ses œuvres pour clavier, de ses arrangements et de ses éditions. Sitsky indique également les points principaux de

³⁸ Allan Evans, *Ignaz Friedman, the romantic master pianist*, Bloomington, Indiana University Press, 2009.

³⁹ Mark Mitchell et Allan Evans, *Moritz Rosenthal in Words and Music*, Bloomington, Indiana University Press, 2005.

⁴⁰ Publié à New York par Alfred A. Knopf en 1958.

⁴¹ Walter Niemann, *Meister des Klaviers*, op. cit.

⁴² Cela dit, une résolution définitive n'est peut-être pas nécessaire, puisqu'il n'y a rien de définitif dans les œuvres de la « grande manière », qui restent susceptibles d'être variées.

⁴³ Ferruccio Busoni, *Sketch of a New Aesthetic of Music*, New York, Schirmer, 1911.

⁴⁴ Ferruccio Busoni, *The essence of Music and Other Papers*, New York, Dover, 1957.

⁴⁵ Ferruccio Busoni, *Scritti e pensieri sulla musica*, éd. par Luigi Dallapiccola e Guido M. Gatti, Milan, Ricordi, 1954.

⁴⁶ Schoenberg-Busoni, Schoenberg-Kandinsky, *Correspondances, Textes*, Genève, Contrechamps, 1995.

⁴⁷ Ferruccio Busoni, *Selected letters*, trad. et éd. par Anthony Beaumont, Londres, Faber and Faber, 1987.

⁴⁸ Ferruccio Busoni, *Lettere*, Milan, Ricordi, 1988.

⁴⁹ Ferruccio Busoni, *Letters to his wife*, trad. Rosamond Ley, Londres, Edward Arnold & Co., 1938.

⁵⁰ Edward J. Dent, *Ferruccio Busoni*, Londres, Eulenburg Books, 1974 ; Della Couling, *Ferruccio Busoni, « A Musical Ishmael »*, Maryland, The Scarecrow Press, 2005.

⁵¹ Pianiste et élève de Busoni, 1881-1962.

⁵² Larry Sitsky, *Busoni and the Piano*, Hillsdale, Pendragon Press, 2009.

l'esthétique du piano de Busoni, de son écriture et des sources qui l'ont influencé. Le fameux ouvrage d'Anthony Beaumont à propos de Busoni le compositeur⁵³ reste de valeur périphérique pour la présente étude.

Sur Theodor Leschetizky et son enseignement, nous trouvons aussi quelques ouvrages importants. Annette Hullah a réalisé un travail biographique contenant des informations importantes sur l'interaction entre Leschetizky et ses élèves⁵⁴. De la même façon, l'ouvrage d'Angele Potocka⁵⁵ me semble important. Les témoignages et les écrits des élèves de Leschetizky présentent une importante source d'informations sur son enseignement. Sur la base de l'enseignement de Leschetizky, son élève et assistante Malwine Brée a produit une méthode de piano très appréciée par son maître⁵⁶, qui considérait qu'il n'avait pas de méthode d'enseignement. L'article de George Woodhouse, *How Leschetizky Taught*⁵⁷, un document important pour la compréhension de l'enseignement de Leschetizky, présente d'intéressants points de vue du grand pédagogue à propos du *rubato*, en le mettant dans le contexte des aspects acoustiques et de l'emploi dans la pratique pianistique.

Sur Mark Hambourg, l'un des plus brillants ressortissants de la classe de Leschetizky, nous ne trouvons aucun ouvrage. Il est toutefois mentionné ci et là dans les écrits dédiés à son maître, Leschetizky, ou à ses collègues de la même classe⁵⁸. Ce brillant pianiste nous a toutefois laissé deux volumes de mémoires : *From Piano to Forte*⁵⁹ et *The Eight Octave*⁶⁰. Ces ouvrages, pleins d'anecdotes et de souvenirs intéressants, parlent des rencontres de l'auteur avec de nombreuses personnalités du monde de la musique de l'époque, de ses voyages et de sa vie en général. Occasionnellement, ils donnent quelques informations sur les aspects esthétiques du pianiste et son jeu, et des observations à propos de l'art d'autres pianistes. *How to Play the Piano*⁶¹ est une sorte de guide pour les pianistes avec des conseils, des illustrations et des exemples. Les explications de Hambourg dans ce guide ne vont pas au-delà des conseils pratiques et parfois basiques et ne nous donnent pas une image du pianisme. Cela dit, il me semble que les grands pianistes, dont une grande partie eurent peu de contacts avec le milieu académique, s'exprimaient parfois verbalement de manière basique quand ils parlaient du jeu du piano. Cela me paraît naturel dans le cadre

⁵³ Antony Beaumont, *Busoni the Composer*, Bloomington, Indiana University Press, 1985.

⁵⁴ Annette Hullah, *Theodor Leschetizky*, Londres, John Lane, 1906.

⁵⁵ Angele Potocka, *Theodore Leschetizky, An Intimate Study of the Man and the Musician*, New York, The Century CO, 1903.

⁵⁶ Malwine Brée, *The Groundwork of the Leschetizky Method*, New York, Schirmer, 1902.

⁵⁷ George Woodhouse, « How Leschetizky Taught », dans *Music & Letters*, vol. 35, n° 3, Oxford, Oxford University Press, juillet 1954.

⁵⁸ Il est mentionné dans l'ouvrage de Kenneth Hamilton et Neal Peres da Costa dont je viens de parler et dans l'ouvrage d'Allan Evans, *Ignaz Friedman, the romantic master pianist*, op. cit.

⁵⁹ Mark Hambourg, *From Piano to Forte*, Londres, Cassell and Company, 1931.

⁶⁰ Mark Hambourg, *The Eight Octave*, Londres, Williams and Norgate, 1951.

⁶¹ Mark Hambourg, *How to Play the Piano*, New York, George H. Doran, 1922.

d'un art abstrait dans lequel le geste ou la simple démonstration, bien plus proches de leur pratique, parlent, au moins aux musiciens, beaucoup plus que les explications extensives.

Entre 1924 et 1939, Hambourg écrivit de nombreux articles pour le magazine *Etude*⁶², où il donna une série de « cours de piano ». Chaque article traite d'une œuvre et donne des conseils sur l'exécution expliqués dans le texte et indiqués dans la partition. Quelques-uns de ces articles ont été publiés dans le recueil *Piano Lessons in the Grand Style from the Golden Age of the Etude Music Magazine*⁶³, réalisé par Jeffrey Johnson⁶⁴, et les autres, que nous ne trouvons pas dans ce recueil, m'ont été fournis par les Archives de piano de l'Université du Maryland. Ces articles nous permettent d'observer l'application pratique de quelques principes d'exécution de Hambourg. Nous remarquons que le recueil applique dans le titre le terme « grand style », proche ou équivalent de la « grande manière ».

Les travaux dédiés à Ignaz Friedman ne sont pas plus nombreux. Nina Walder, sa petite-fille, a réalisé une compilation de documents, de lettres et de photographies de son grand-père et les a publiés en Suisse⁶⁵. Allan Evans, fondateur de l'excellente Arbiter Recording Company, qui a produit plus de 200 éditions d'enregistrements de musiciens de la mythique « époque d'or », a réalisé un important travail sur Friedman⁶⁶. Son titre, comme s'il faisait allusion à la « grande époque » du piano, positionne Friedman dans le cadre des grands interprètes romantiques : *Ignaz Friedman, the romantic master pianist*. Contrairement à Mark Hambourg qui nous a laissé plusieurs écrits et interviews, de Friedman nous ne trouvons que peu de documents et que quelques interviews pertinentes, dont une grande partie a été collectée par Evans. Nina Walder a également réalisé un site web contenant des correspondances, des critiques de concerts et une rare collection de photographies de son grand-père⁶⁷.

Michael Zadora, élève de Leschetizky et ensuite de Busoni, reste un personnage presque inaccessible. Il est parfois mentionné dans les écrits sur Busoni⁶⁸, et des informations basiques sur ce pianiste sont disponibles dans l'article de Jonathan Summers⁶⁹, curateur du département de musique classique de la British Library, sur le site de Naxos Records. Sa présence sur la scène pianistique du milieu du XX^e siècle est mineure par rapport à celle de Friedman ou de Hambourg, mais ses arrangements imaginatifs et créatifs

⁶² Magazine musical fondé par Theodore Presser (1848-1925) à Lynchburg, aux États-Unis. La première édition fut publiée en 1883 et la dernière en 1957, bien après le décès du fondateur.

⁶³ New York, Dover, 2003.

⁶⁴ Tous les articles que Mark Hambourg a préparés pour le magazine *Etude* sont disponibles auprès des International Piano Archives at Maryland, aux États-Unis, ainsi que plusieurs lettres, programmes de concerts et autres documents.

⁶⁵ Nina Walder, *Ignaz Friedman*, Genève, Sladkine, 2010.

⁶⁶ Allan Evans, *Ignaz Friedman, the romantic master pianist*, op. cit.

⁶⁷ www.ignazfriedman.com.

⁶⁸ En premier lieu dans l'ouvrage d'Edward Dent.

⁶⁹ www.naxos.com/person/Michael_von_Zadora_6299/6299.htm.

de deux *Caprices* de Paganini, dans lesquels il suit le modèle de Liszt et Busoni, m'ont fait croire qu'il devait rejoindre le présent cercle d'auteurs inspirés par le Génois.

Des nombreux enregistrements historiques avec lesquels j'ai eu l'occasion de me familiariser dans mon parcours de pianiste, j'en ai mentionné quelques-uns dans la présente étude : notamment ceux de Ferruccio Busoni, Mark Hambourg, Ignaz Friedman, Michael Zadora, mais aussi ceux de quelques-uns des élèves de Liszt qui m'ont servi pour illustrer une partie de la pratique pianistique de son école. Ce qui est le plus remarquable dans les interprétations de ces pianistes est leur tendance à individualiser et à proposer des visions subjectives des œuvres interprétées. Les ouvrages qui étudient les enregistrements historiques dans le contexte des pratiques musicales du XIX^e siècle m'ont servi également dans l'approche de la « grande manière » du piano. Leur attention est orientée principalement vers les manifestations plus ou moins évidentes par lesquelles cette culture instrumentale est marquée, comme la flexibilité du tempo, les différentes sortes de *tempo rubato*, les arpègements ou les décalages. J'ai consulté les ouvrages de Neal Peres da Costa⁷⁰ et Robert Philipp⁷¹ ainsi que les actes du colloque *Interpréter Chopin*⁷² de la Philharmonie de Paris. Ces ouvrages identifient correctement les manifestations que je viens de citer, mais il me semble qu'ils approchent rarement les motifs qui les conditionnent. Pour donner un exemple simple : si un pianiste décale la mélodie par rapport à l'accompagnement, il le fait à cause de l'effet qu'il veut produire. Il veut détacher la mélodie de l'accompagnement, la faire *flotter* au-dessus de lui, et créer ainsi une illusion acoustique sur un instrument monochrome. La question est réellement : avec quels moyens mettre en relief la mélodie par rapport au reste de la texture au piano ? Le savoir-faire au clavier des pianistes, leur connaissance de la nature de l'instrument les mène vers des solutions qui sont, dans ces études, parfois approchées seulement comme un fait, comme un aspect stylistique, soit un but et non pas une conséquence.

Il me semble également indispensable de remarquer que pendant la période de rédaction de la présente thèse, j'ai consulté une quantité considérable de partitions d'œuvres pour piano. Je dirais que la partition et les figures pianistiques qu'elle découvre parlent, pour un pianiste, parfois plus qu'une analyse écrite de la mécanique pianistique. L'écriture des pianistes qui étaient eux-mêmes des maîtres es leur instrument impliquent souvent des manières d'exécution et présentent dans ce sens une source de laquelle le pianiste tire des conclusions et une preuve qui permet la vérification des conclusions. Sauf indication contraire, les exemples musicaux sont tirés des éditions présentées dans les sources et la bibliographie.

⁷⁰ Neal Peres da Costa, *Off the Record, Performing Practices in Romantic Piano Playing*, Oxford, Oxford University Press, 2012.

⁷¹ Robert Philip, *Early Recordings and Musical Style*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

⁷² *Interpréter Chopin*, actes du colloque de la Philharmonie de Paris, 2005.

L'étude suit une logique qui est principalement chronologique. Elle commence avec le violon de Paganini et ses innovations (partie I) pour passer dans la deuxième partie à ce qui concerne Liszt, sa rencontre avec Paganini, ses transformations pianistiques et ses œuvres d'après Paganini. Cette deuxième partie essaye de démontrer avec quelles innovations techniques et conceptuelles Liszt contribua à la formation d'une nouvelle esthétique pianistique – la « grande manière », ainsi que les aspects de sa pratique pianistique qui concernent la perpétuelle variation des œuvres interprétées. La troisième partie approche Busoni, ses points de vue sur la transcription, la création et l'interprétation et ses études d'après Paganini-Liszt, et les œuvres d'après Paganini de son élève Michael Zadora. La quatrième partie se déplace vers les variations d'après Paganini des élèves de Leschetizky : Mark Hambourg et Ignaz Friedman, derniers représentants de la « grande manière ».

Pour la rédaction de la présente étude, j'ai utilisé des sources en français, en anglais, en italien, en espagnol et en russe. Sauf indication contraire, les traductions sont les miennes.

I. Paganini et le violon réinventé

I.1. Le parcours du virtuose

Nicolò Paganini fut probablement l'un des premiers grands virtuoses et solistes, qui changea l'entière conception du jeu du violon et établit une nouvelle direction pour l'art instrumental. Il ouvrit la voie de la virtuosité délirante du XIX^e siècle et contribua au concept de l'artiste « héros ». Anne Penesco⁷³ remarque que l'impression que produisaient ses contemporains souffrait considérablement de la comparaison, directe ou indirecte, avec le Génois. Fétis, qui assista à un concert de Charles de Bériot, fit cette observation :

En écoutant M. Bériot dans cette soirée, nous avons été convaincus de la nécessité absolue qu'il y a pour tous les violonistes de laisser oublier Paganini. M. Bériot avait un fort beau talent il y a un mois ; il faut croire qu'il n'a pas perdu depuis lors les qualités par lesquelles il s'était rendu si remarquable, et cependant il ne fait plus le même plaisir, il ne produit plus le même effet ; lui-même ne paraît plus avoir le même calme, la même confiance dans ses forces. D'où vient ce refroidissement de notre part, et par cette émotion de la sienne, si ce n'est que nous avons encore la tête pleine de Paganini⁷⁴.

Le jeu de Paganini établit des nouveaux critères de valorisation et devint le parangon de toute virtuosité : Ole Bull fut qualifié de « Paganini norvégien », Sarasate de « nouveau Paganini », Jesús de Monasterio de « Paganini de l'Espagne », Johann Jakob Walther et Arcangelo Corelli de « Paganini du XVII^e siècle », les autres étant le « Paganini de la flûte » ou le « Paganini de la harpe »⁷⁵.

Ce remarquable virtuose du violon fut, outre un violoniste prodigieux, une personne pragmatique et un homme d'affaires. L'ouvrage d'Edward Neil découvre en Paganini une personne qui sut comment gérer ses activités pour en sortir un profit maximal. Neil constate aussi que la *Correspondance*⁷⁶ de Paganini donne moins d'informations concernant son art que sur ses préoccupations et ses affaires financières. Elle est, selon ses propres termes, l'une des moins intéressantes jamais écrites par un musicien. Une grande partie est consacrée aux questions d'argent. Les « *palanche* » (les « sous », en dialecte génois) avant tout⁷⁷ ! D'autre part, malgré l'avarice dont il fut parfois accusé, Paganini fit à plusieurs occasions preuve d'une considérable générosité et refusa rarement de donner des concerts de charité⁷⁸. Il démontra ainsi une

⁷³ Anne Penesco, « *L'estro paganiniano* et son empreinte jusqu'à nos temps », *op. cit.*, p. 167.

⁷⁴ *La Revue musicale*, 5^e année, n° 9, avril 1831, p. 71.

⁷⁵ Anne Penesco, « *L'estro paganiniano* et son empreinte jusqu'à nos temps », *op. cit.*, p. 171.

⁷⁶ Arturo Codignola, *Paganini intimo*, Bergame, Industrie Poligrafiche Nava, 1935.

⁷⁷ Edward Neil, *Nicolò Paganini*, *op. cit.*, p. 13.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 16.

exceptionnelle générosité envers Berlioz, auquel il offrit 20 000 francs en comparant son génie à celui de Beethoven⁷⁹.

Comme les biographies⁸⁰ de Paganini l'indiquent, né à Gênes en 1782⁸¹, il se familiarisa avec la mandoline dès l'âge de 5 ans. Nous ne trouvons aucune preuve qu'il reçut une éducation générale. Il reçut un premier enseignement de son père et d'un violoniste local, un certain Cervetto (ou Servetto), pour plus tard avoir pour enseignant Giacomo Costa. Fétis, dans sa *Notice biographique*, dit que la confiance de Paganini en son avenir était inébranlable, parce que sa mère lui avait dit un jour qu'un ange lui était apparu qui lui avait promis de faire de son fils un grand musicien⁸². Paganini cita apparemment cette histoire à tous ses biographes.

Gasparo Ghiretti⁸³ fut son maître de contrepoint et de composition durant son séjour à Parme en 1797 et Ferdinando Paër lui enseigna la composition. Selon Fétis, à cette époque déjà, Paganini était en pleine recherche des nouveaux effets au violon :

Déjà Paganini s'occupait de la recherche d'effets nouveaux sur son instrument. Souvent des discussions s'élevaient entre lui et Rolla⁸⁴ sur des innovations que le jeune artiste entrevoyait, et qu'il ne pouvait rendre alors que d'une manière imparfaite, tandis que le goût sévère du maître condamnait ces hardiesses, abstraction faite des effets qu'on en pouvait tirer. Ce ne fut toutefois qu'après son retour à Gênes que Paganini écrivit ses premières compositions pour le violon. Cette musique était si difficile, qu'il était obligé de l'étudier lui-même avec beaucoup de persévérance, et de faire des efforts constants pour résoudre des problèmes inconnus à tous les autres violonistes. Quelquefois on le voyait essayer de mille manières différentes le même trait pendant dix ou douze heures, et rester à la fin de la journée dans l'accablement de la fatigue⁸⁵.

Les recherches de nouveaux effets et les expérimentations sur le violon par Paganini commencèrent donc déjà dans son enfance. Il s'installa à Lucques dès 1805, où il prit le poste de premier violon à la cour.

⁷⁹ Giancarlo Conestabile, *Vita di Niccolò Paganini da Genova*, Perugia, Vincenzo Bartelli, 1851, p. 165-167.

⁸⁰ Parmi les plus importantes, citons celles de François-Joseph Fétis, *Notice biographique sur Niccolò Paganini*, op. cit., et d'Edward Neil, *Niccolò Paganini*, op. cit.

⁸¹ Dans la même année naquirent quatre autres musiciens importants : Carlo Coccia (1782-1873), Daniel-François-Esprit Auber (1782-1871), John Field (1782-1837) et Jacques Féréol Mazas (1782-1849).

⁸² François-Joseph Fétis, *Notice biographique sur Niccolò Paganini*, op. cit., p. 36. Paganini cite la même anecdote dans sa première notice biographique écrite par Peter Lichtenthal parue dans la *Gazette musicale* de Leipzig et réimprimée dans une traduction italienne sous le titre « Autobiographie de Paganini dictée par lui-même à l'auteur de cet Almanach avant son départ pour Vienne, le 28 février 1828 à Milan », dans *Almanach musical, historique, esthétique, humoristique du docteur Pietro Lichtenthal*, Milan, 1853.

⁸³ Gasparo Ghiretti (1754-1797), violoncelliste et apparemment excellent professeur. Paganini se souvient de son enseignement dans l'« Autobiographie » dictée à Peter Lichtenthal.

⁸⁴ Directeur de l'orchestre ducal de Parme, plus tard directeur du Teatro alla Scala et professeur au Conservatoire de Milan.

⁸⁵ François-Joseph Fétis, *Notice biographique sur Niccolò Paganini*, op. cit., p. 36.

Comme l'indiquent ses biographies, entre 1810 et 1828, Nicolò donna de nombreux concerts en Italie et il reçut l'Éperon d'or au mois de mai 1827, qui lui fut personnellement remis par le pape Léon XII. Un mois plus tard, il joua pour la première fois à Florence son deuxième *Concerto* avec clochette obligée, dont le thème du rondeau du finale serait utilisé par Liszt pour la *Grande Fantaisie de bravoure sur La Clochette* et ses deux versions d'études d'après Paganini, et par de nombreux autres pianistes pour des variations et fantaisies.

Paganini commença à se présenter hors d'Italie en 1828, et débuta alors à Vienne⁸⁶ où il donna quatorze concerts. Il continua ses tournées à Prague, Dresde et à Berlin, où il se présenta en douze soirées. Ses présentations continuèrent en Pologne, d'où il revint en Allemagne en 1829. Au cours de cette année, Paganini composa l'*Adagio cantabile et variations sur la canzonetta napolitaine « O mamma, mamma cara »*. Ce thème avait déjà été utilisé dans *Le Carnaval de Venise* de Kreutzer, et serait plus tard utilisé dans de nombreuses variations pour piano et autres instruments, souvent des pots-pourris sans grande inventivité musicale. Il s'agit d'un thème populaire dont la provenance n'est pas certaine. Paganini l'associe à Naples, l'ayant probablement entendu durant son séjour dans cette ville⁸⁷. Le violoniste écrivit à Germi, de Karlsruhe :

Les variations que j'ai composées sur la gracieuse canzonetta napolitaine *Mamma, mamma cara* dépassent tout. Moi-même je ne saurais t'en faire le tableau⁸⁸.

Cette lettre date du mois de décembre, mais il est probable que ces *Variations* furent exécutées par Paganini déjà à l'occasion de ses concerts à Varsovie, tenus entre mai et juillet de la même année. Chopin l'entendit à cette occasion et composa le *Souvenir de Paganini*, une série de variations publiées de façon posthume en 1872. En Allemagne, il rencontra Goethe et fut entendu par Schumann et Heine.

Après ses tournées bavaoises, Paganini se dirigea vers Paris où il joua pour la première fois au mois de mars de 1831 à l'Académie royale de musique, et le concert connut un grand succès. Les personnalités les plus illustres du milieu artistique et musical assistèrent au concert : Théophile Gautier, Eugène Delacroix, George Sand, Rossini, Pacini, Cherubini, Auber, Adam, Halévy, Baillot et Mayerber, tous se rejoignirent pour entendre le Génois. Il continua avec ses présentations à Londres et dans d'autres villes du Royaume-Uni, en Irlande, en Belgique, pour revenir en Italie en 1834.

⁸⁶ Le premier concert viennois fut marqué par la présence de Franz Schubert, Joseph Myseder, Ignaz Schuppanzigh, Léon de Saint-Lubin, Henry Hertz, Johann Strauss père, Anton Diabelli et Wilhelm H. Ernst.

⁸⁷ À la BNF, j'ai eu l'opportunité de consulter de nombreuses partitions de variations pour piano écrites sur ce thème. J'en parlerai plus loin.

⁸⁸ Edward Neil, *Nicolò Paganini, op. cit.*, p. 232.

En accord avec les impresarios avec lesquels il savait négocier les meilleures conditions pour ses présentations⁸⁹, Paganini fixait un prix d'entrée à ses concerts deux fois plus élevé que le prix habituel des théâtres où il se produisait. Cette pratique fut très efficace jusqu'à son arrivée à Londres, où il fut forcé d'accepter de jouer pour le tarif habituel. La presse londonienne dénonçant cet abus, Paganini annula son premier concert « pour raisons de santé » et recourra à une manœuvre diplomatique lui permettant de calmer la tempête. Il écrivit une lettre au *Times* et, flattant la nation britannique, il dit :

Ayant été informé par les journaux que les prix établis sont supérieurs à ceux pratiqués sur le continent, et en considérant comme justifiée une telle objection, je suis prêt à exaucer le désir du public dont l'estime et la bonne volonté représentent pour moi la meilleure récompense⁹⁰.

Les triomphes européens du violoniste dans les dernières années de sa vie furent considérablement moindres. Cette période fut marquée par un déclin artistique, moral et financier causé par de mauvais investissements. Tout cela fut accompagné par de graves problèmes de santé qui le suivirent durant toute sa vie et qui s'aggravèrent vers la fin de sa vie. Nous lisons dans l'ouvrage de Marie-Hélène Rybicki, *Le Mythe de Paganini dans la presse et la littérature de son temps*⁹¹, que le violoniste souffrait de plusieurs maladies :

Maux nerveux, furonculoses, rhumatismes, syphilis, affection du larynx, auxquels s'ajoutent les effets secondaires néfastes des traitements au mercure et à l'opium, soumettent l'organisme du musicien à de dures épreuves⁹².

Harold C. Schonberg, pour sa part, mentionne une quinzaine de pathologies desquelles le violoniste souffrait⁹³. Paganini mourut à Nice en 1840, où il fut accusé d'impiété par l'évêque qui lui interdit l'enterrement religieux ainsi que l'inhumation en terre consacrée⁹⁴. Le comte de Cessole, son élève et ami, fit embaumer le corps du violoniste, qui resta d'abord près de deux mois dans le logis niçois de Paganini, puis fut déposé dans la cuve à huile d'une propriété du comte. En 1844, il fut transféré dans la maison paternelle de Paganini à Romairone, dans le val Polcevera, près de Gênes, puis à la villa Paganini à Gaione,

⁸⁹ Izabela Wagner, *Producing Excellence: The Making of Virtuosos*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2015, p. 12.

⁹⁰ Edward Neil, *Niccolò Paganini*, op. cit., p. 256.

⁹¹ Marie-Hélène Rybicki, *Le Mythe de Paganini dans la presse et la littérature de son temps*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

⁹² *Ibid.*, p. 29.

⁹³ Harold Schonberg, *The Virtuosi*, New York, Vintage Books, 1988, p. 110.

⁹⁴ Edward Neil, *Niccolò Paganini*, op. cit., p. 329-330 et Alberto Conforti, *Le Violon*, Paris, Flammarion, 2008, p. 137.

près de Parme, en 1853. Ce n'est que 26 ans après, en 1876, que son fils Achille Paganini réussit à donner une sépulture à la dépouille de son père dans le cimetière de Parme⁹⁵.

I.2. Les innovations du violon de Paganini

Les effets que Paganini introduisit dans le jeu du violon – les *pizzicati* aux mains gauche et droite, les doubles harmoniques, le ricochet, le glissando, l'usage des grands intervalles, des doubles et triples cordes, une grande variété de techniques d'archet – furent sans précédent. Il utilisait souvent la *scordatura* et jouait sur deux cordes ou même sur une seule corde. Apparemment il maîtrisa ces techniques dans sa jeunesse, et ne les travailla plus ensuite – il n'ouvrait la boîte de son violon que pour les concerts ou les répétitions⁹⁶.

Fétis, dans sa *Biographie universelle des musiciens*, mentionne la perfection de ses exécutions, une exquise sensibilité, la grande variété des voix qu'il savait tirer de ses cordes, l'opposition de diverses sonorités et une variété d'emplois de l'archet :

En s'appropriant les moyens de son devancier, en renouvelant d'anciens effets oubliés, en y ajoutant ce que son génie et sa patience lui faisaient découvrir, il parvint à cette variété, objet de ses recherches, et, plus tard, caractère distinctif de son talent. L'opposition des diverses sonorités, la diversité dans l'accord de l'instrument, l'emploi fréquent des sons harmoniques simples et doubles, les effets des cordes pincées réunis à ceux de l'archet, les staccato de différents genres, l'usage de la double et même de la triple corde, une prodigieuse facilité à exécuter les intervalles de grand écart avec une justesse parfaite, enfin une variété inouïe d'accents d'archet : tels étaient les moyens dont la réunion composait la physionomie du talent de Paganini ; moyens qui tiraient leur prix de la perfection de l'exécution, d'une exquise sensibilité nerveuse et d'un grand sentiment musical⁹⁷.

Fétis remarque également que Paganini « se créait des difficultés [...] dans le but de donner plus de variété aux effets, et d'augmenter les ressources de l'instrument » et qu'il comprit qu'il devait prendre un nouveau chemin car « il lui serait difficile d'arriver à une grande renommée dans la route qu'avaient suivie ces artistes [Corelli, Vivaldi, Tartini et Pugnani]⁹⁸ ».

⁹⁵ Edward Neil, *Nicolò Paganini, op. cit.*, p. 331-332 et Alberto Conforti, *Le Violon, op. cit.*, p. 137.

⁹⁶ François-Joseph Fétis, *Notice biographique sur Nicolò Paganini, op. cit.*, p. 79.

⁹⁷ François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens*, tome VI, Paris, Librairie Firmin Didot, 1867, p. 415.

⁹⁸ François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens*, tome VII, Bruxelles, Meline, Cans et compagnie, 1841, p. 126.

Georges Imbert de Laphalègue, contemporain de Paganini, considérait qu'entre les mains du Génois, le violon devenait un instrument nouveau, et l'art du violon se voyait tout entier renouvelé.

Dans ses mains le violon est devenu un instrument tout nouveau. Poussé par son génie hors des moyens de la pratique enseignée avant lui, de prime abord il a placé son point de départ où les autres avaient marqué le but : marchant avec une incroyable audace dans des routes jusqu'alors inconnues, il s'est créé des ressorts et une puissance presque magiques, et, dans la sphère où il est entré, l'instinct d'innovation l'a jeté si loin, que lorsqu'il modifie on croirait encore qu'il invente. Il a tout changé, tout déplacé, tout augmenté, et avec un tel bénéfice pour l'art, qu'il semble l'avoir refait tout entier⁹⁹.

Les contemporains de Paganini remarquaient les particularités de sa posture et de sa physionomie, particularités que l'on peut partiellement retrouver dans ses portraits : lorsqu'il jouait, il tapait le rythme avec le pied droit mis en avant, son corps prenait une apparence cadavérique, ses cheveux étaient longs et noirs et il avait les mains grandes et sèches¹⁰⁰. Recourant à une position confortable de l'instrument, Paganini préférait invariablement l'orientation du violon vers le bas, visible dans de nombreuses lithographies et dessins publiés en France et en Angleterre. Cette posture, peu commune aujourd'hui, lui permettait apparemment d'obtenir un parfait centre de gravité et une souplesse physique idéale. Joseph Joachim parle de Paganini comme d'un phénomène isolé dans l'histoire du violon, « un phénomène céleste » qui se produisait en dehors de toute tradition :

[... d']êtres exceptionnels dont le développement spontané se produit en dehors de toute tradition ; il a gravi avec une promptitude étourdissante le fier sommet sur lequel il est demeuré seul. Il ressemble à l'un de ces phénomènes célestes qui, tout à coup, surgissent, plongent le monde dans l'extase, et disparaissent avant que personne ait pu se rendre compte de ce qui s'est passé. La trace de son passage, toutefois, ne disparaîtra pas : il a incontestablement poussé, de manière incommensurable, le développement de la technique du violon. Le charme ensorcelant exercé par ce magicien sur ses contemporains ne peut s'expliquer que d'une seule manière : c'est qu'il leur a révélé brusquement un degré de perfection dont la simple notion n'aurait pu être fournie, dans les conditions normales de la vie, que par un travail de plusieurs générations¹⁰¹.

⁹⁹ Georges Imbert de Laphalègue, *Notice sur le célèbre violoniste Nicolo Paganini*, op. cit., p. 6.

¹⁰⁰ François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens*, tome VI, op. cit., p. 415.

¹⁰¹ Joseph Joachim et Andreas Moser, *Traité du violon*, traduction française d'Henri Marteau, Paris, Eschig, 1905, vol. 1, p. 71.

Le style de Paganini n'a apparemment pas connu de vrais prédécesseurs, mais le violoniste a su recycler et réutiliser tout ce qui avait été acquis et éventuellement oublié ou pas suffisamment exploité. Il fut en même temps un innovateur. Chaque élargissement des possibilités instrumentales implique des innovations au niveau conceptuel et de l'exécution, donc des innovations techniques. La musique se pense, s'écrit et s'exécute d'une nouvelle façon. Paganini, en tant que violoniste, fut précédé en Italie par de nombreux maîtres de l'instrument : Arcangelo Corelli, Tomaso Albinoni, Antonio Vivaldi, Giuseppe Tartini, Francesco Geminiani, Giovanni Battista Viotti et finalement Pietro Locatelli, dont les *25 Caprices* l'inspirèrent probablement pour ses propres *Caprices* op. 1. Il jouait en outre sur un instrument qui à son époque était pleinement développé et diffusé : la famille Amati produisait d'excellents instruments déjà au XVI^e siècle, et Antonio Stradivari et la famille Guarneri¹⁰² les perfectionnèrent au cours des XVII^e et XVIII^e siècles. Fétis constate qu'après Stradivari et Giuseppe Guarneri, l'art de la construction des violons sembla fixé et que les facteurs d'instruments italiens ne cherchèrent plus à innover, se contentant d'imiter l'un ou l'autre de ces maîtres¹⁰³. Mais le violon de Paganini, grâce à ses nombreuses innovations, arrivait à créer l'illusion qu'il s'agissait d'un instrument nouveau, jamais entendu.

Paganini a donc réinventé un instrument déjà développé. Il a deviné son potentiel et il l'a exploité à travers ses innovations. Liszt plus tard deviendrait un innovateur du piano, mais contrairement au violon de Paganini, le piano de Liszt serait un piano en pleine évolution, se développant parallèlement avec le pianisme de Liszt.

Nous apprenons de Laphalèque que Paganini, outre le violon et la mandoline, jouait brillamment de l'alto ainsi que de la guitare.

On a vu Paganini se servir de la quinte comme d'un violon, et obtenir les effets les plus brillants ; un instrument plus ingrat encore acquiert entre ses mains des ressources prodigieuses : Paganini est à peu près sur la guitare ce qu'il est sur le violon. Les quatuors qu'il a composés pour guitare, violon, violoncelle et quinte, sont délicieux. Il y joue alternativement la partie de violon et de guitare ; celle-ci est suspendue à son cou, et le violon, en attendant qu'il s'en serve, repose entre ses genoux ; il change d'instrument avec tant de rapidité, qu'à peine les intervalles sont-ils perceptibles pour l'oreille. Ces quatuors enchanteurs, il ne les a jamais fait entendre en public, parce qu'il n'attache aucun prix à son talent de guitariste, qu'il regarde comme trop au-dessous de lui ; ce sont des jeux dont il réserve le plaisir à ses amis¹⁰⁴.

¹⁰² Antonio Stradivari (1644-1737, Crémone, Italie) et ses fils Francesco Stradivari (1671-1743) et Omobono Stradivari (1679-1742). La famille Guarneri (Andrea, Pietro Giovanni, Giuseppe Giovanni Battista, Pietro et Giuseppe « *del Gesù* ») fut active dans la production des instruments à cordes à la même période. « Amati », « Stradivari », « Guarneri », *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com>, 2001.

¹⁰³ François-Joseph Fétis, *Notice biographique sur Nicolò Paganini*, op. cit., p. 16.

¹⁰⁴ Georges Imbert de Laphalèque, *Notice sur le célèbre violoniste Nicolo Paganini*, op. cit., p. 34-35.

Outre le recyclage de certaines techniques et des innovations pures, Paganini appliqua peut-être au violon les techniques d'exécution qu'il maîtrisait sur la guitare ou sur la mandoline.

I.2.1. Le violon orchestral

Non seulement le violon de Paganini rivalise avec le piano, comme le constate Anne Penesco, mais en s'appropriant les mille voix de l'orchestre, il rivalise avec l'orchestre tout entier¹⁰⁵. Il devient à la fois mélodie et harmonie, combinant diverses techniques d'exécution. Toutes les ressources polyphoniques de l'instrument sont mises en valeur. Le violon ressort du cadre que les traditions de l'époque prépaganinienne avaient déterminé et imite les autres instruments comme la guitare, la flûte ou le cor. Un *tremolo* accompagne un chant *coll'arco*, en dialogue de doubles cordes avec écho dans le suraigu et basse en *pizzicati*...

Castil-Blaze, dans son article paru dans le *Journal des Débats* le 13 mars 1831, nous explique les opérations entreprises par Paganini lors de son interprétation du chant de Paesiello, et illustre son « violon de l'impossible » :

Tandis que le chant de Paesiello, *Nel cor più non mi sento*, sonnait dans la partie la plus élevée, une seconde partie portant la tierce, la quinte ou la sixte, ou bien tenue en pédale et trillée soutenait le chant suivant les contours ou formait de nouveaux dessins. Il n'est pas inutile de dire que, pour varier ses effets, Paganini porte ces deux parties accouplées dans les diverses régions du son, au grave, à l'aigu, au milieu et ensuite en sons harmoniques sans rien changer à leurs figures. Jusqu'à ce jour, on avait pensé que la double corde, bien touchée était le *nec plus ultra* du violoniste. Paganini va plus loin et ne se contente pas d'un second dessus, il lui faut une basse, et son petit doigt va l'exécuter en *pizzicato* sur la grosse corde. Ne croyez pas que cette basse frappe timidement la tonique et la quinte, comme on le ferait sur les timbales ; elle embrasse une octave dans sa marche, arpège des accords sous les tierces qui vibrent à l'aigu. La pédale intermédiaire, doit-elle sonner une note que le violon ne fournit point à vide, et les doigts sont-ils occupés de manière à ne pouvoir pas atteindre la corde qui devrait donner le son de cette pédale ? Paganini tourne la cheville, le *la* sonne le *si* bémol, et le voilà galopant à l'aigu, tandis que le *si* bémol va toujours sans le secours d'aucun doigt¹⁰⁶.

¹⁰⁵ Anne Penesco, « *L'estro paganiniano* et son empreinte jusqu'à nos temps », *op. cit.*, p. 171.

¹⁰⁶ Cité dans l'ouvrage d'Edward Neil, *Niccolò Paganini*, *op. cit.*, p. 248-249.

La peine que l’auteur a pris d’énumérer avec une telle précision les techniques du jeu de Paganini prouve qu’il s’agissait de techniques inhabituelles et novatrices. Les nouveaux dessins, les notes longues avec fonction de pédale indiquent que le violon de Paganini était plus qu’un simple violon. Paolo Luigi Raby, dans l’article paru dans la *Gazzetta Piemontese* le 15 février 1818, parle également d’un violon qui ne l’est plus, et souligne son côté imitateur :

Monsieur Paganini a créé un genre nouveau dans lequel il lui sera difficile d’avoir des imitateurs, justement parce qu’il surpasse tout ce que l’on peut faire avec les règles de l’art. Combien de fois son violon n’est-il plus un violon ; il est une flûte, une voix limpide de canari bien dressé : il domine les plus obscures difficultés avec une indicible aisance ; et même, compositeur en même temps qu’exécutant, il semble qu’il s’applique à les multiplier, à les augmenter à l’infini pour s’assurer toujours le mérite de les vaincre¹⁰⁷.

Peter Lichtenthal remarque que Paganini créait l’impression d’entendre plusieurs instruments simultanément. Le violon imite et crée l’illusion de groupes d’instruments.

L’accueil du public était excessif ; tous voulaient écouter cette merveille et en furent enthousiasmés. M. Paganini est sans doute le premier et le meilleur violoniste du monde. Il recourt à certains passages, sauts, doubles cordes, triples cordes et quadruples cordes que l’on n’a jamais entendus chez aucun instrumentiste. Il joue (dans un style qui lui est propre) dans les positions les plus difficiles à deux, trois et quatre voix ; il imite nombre d’instruments à vent, exécute dans les plus hauts registres la gamme chromatique près du chevalet, chose qui semble impossible ; il exécute à merveille les passages les plus difficiles sur une seule corde, et dans le même temps, par jeu, il fait la basse en *pizzicati*, si bien qu’on a parfois l’impression d’entendre plusieurs instruments¹⁰⁸.

Le violon de Paganini exploite donc à fond ses ressources polyphoniques et timbriques. Pour obtenir les effets désirés, Paganini recourait souvent notamment à la *scordatura*, ou aux flageolets qu’il employait de manière inhabituelle – nous en reparlerons plus loin. Le violon de Paganini fut un violon assimilateur, un violon reconçu avec l’idée de repousser ses limites. Le piano de Liszt démontrerait plus tard cette même tendance, tout comme celui de Busoni.

I.2.2. Sur une corde

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 102.

¹⁰⁸ Peter Lichtenthal, *La Gazette musicale*, Leipzig, avril 1814. Cité dans Edward Neil, *Nicolò Paganini, op. cit.*, p. 63-64.

Comme le piano, qui occasionnellement recourt à l'exécution avec une seule main pour restreindre ses possibilités, le violon de Paganini était connu pour ses exécutions sur une seule corde. Jouer sur une corde seule veut dire consciemment limiter les ressources instrumentales. L'artiste limite ses ressources et démontre ce qui peut être réalisé ainsi, avec des limites évidentes pour l'interprète.

La grande importance qu'avait ce type d'exécution pour le violoniste est illustrée par six œuvres, écrites en forme de thèmes et variations pour violon et orchestre, dont une est restée incomplète¹⁰⁹. Au piano, le jeu avec la main gauche seule peut être considéré comme une culture à part : de nombreux compositeurs ont écrit des œuvres pour la main gauche.

Lors de la plupart de ses présentations, Paganini commençait en jouant sur les quatre cordes, et gardait les variations sur la quatrième corde pour la conclusion de la soirée. Il brisait les cordes l'une après l'autre devant le public quand personne ne l'attendait, et continuait à jouer sur celles qui restaient.

Quelquefois, en commençant un morceau, il brise une des cordes de son instrument. On croit qu'il va s'arrêter, mais il continue sur trois cordes. Ensuite il exécute des variations sur la quatrième seule¹¹⁰.

Georges Imbert de Laphalèque observe des éléments polyphoniques dans le jeu sur une seule corde de Paganini, et souligne que le violoniste arrivait à étendre la tessiture d'une seule corde du violon à trois octaves grâce à l'emploi des flageolets.

[N]ous ne pouvons nous dispenser de parler de ce maniement spécial de la quatrième corde (*sol*), à laquelle Paganini peut réduire son instrument. Sur cette corde unique, il est arrivé à exécuter des morceaux entiers avec plus de perfection qu'on ne pourrait le faire en utilisant tous les moyens du violon. Il rend ainsi, avec tout ce qu'elle a d'onction et de grandiose, la prière de Mosè, si sublime dans sa simplicité, et parvient, par la vérité et par la profondeur de ces accens, à arracher des larmes à tout l'auditoire. À l'aide des trois octaves qu'il y obtient en joignant le *flageolet*, il fait chanter alternativement la basse, le soprano et le ténor, et porte le pathétique à son comble dans le magnifique majeur qui termine cette prière céleste. Et qu'on ne pense pas

¹⁰⁹ *Napoléon, sonate avec variations sur la quatrième corde* (1805-1809) ; *Marie-Luise, sonate avec variations sur la quatrième corde* (1813) ; *Sonate « a preghiera » sur la quatrième corde, sur le thème « Dal tuo stellato soglio » tiré de Moïse de G. Rossini* (1818-1819) ; *Majestueuse sonate sentimentale, variations sur la quatrième corde, sur l'hymne impérial Gott erhalte Franz den Kaiser* (1828) ; *La Tempête, scène dramatique sur la quatrième corde de J. Panny et Paganini* (1828) ; *Sonate militaire, variations sur la quatrième corde sur le thème « Non più andrai » dans Les Noces de Figaro de W. A. Mozart* (1824, incomplète).

¹¹⁰ Témoignage de Jacques Boucher de Perthes, cité dans Edward Neil, *Niccolò Paganini, op. cit.*, p. 46.

que cette exécution sur la quatrième corde soit excessivement restreinte, Paganini en a fait une de ses plus admirables ressources par la diversité de ses applications¹¹¹.

I.2.3. L'emploi des flageolets

Fétis, d'autre part, dans la *Notice biographique sur Nicolò Paganini*, va plus loin dans les explications de l'emploi des flageolets par Paganini. Il les employait comme une extension des sons réels de la corde et arrivait ainsi à créer des effets polyphoniques et à exécuter des sauts de grands intervalles, impossibles à exécuter autrement.

Mais ce qui distinguait surtout cette partie de son talent, c'était la variété de voix qu'il savait tirer des cordes par des moyens qui lui appartenaient, ou qui, après avoir été découvertes par d'autres, avaient été négligées parce qu'on n'en avait pas aperçu toute la portée. Ainsi, les sons harmoniques, qui avaient été considérés jusqu'à lui comme un effet curieux et borné plutôt que comme une ressource réelle pour le violoniste, jouaient un rôle important dans le jeu de Paganini. Ce n'était pas seulement comme d'un effet isolé qu'il s'en servait, mais comme d'un moyen artificiel pour atteindre certains intervalles, que la plus grande extension d'une main fort grande ne pouvait embrasser. C'était aussi par les sons harmoniques qu'il était parvenu à donner à la quatrième corde des ressources dont l'étendue était de trois octaves. Avant Paganini, personne n'avait imaginé que hors des harmoniques naturels il fût possible d'en exécuter de doubles en tierce, quinte, sixte, enfin qu'on pût faire entendre à l'octave, dans des suites diatoniques, des sons naturels et des sons harmoniques. Tout cela Paganini l'exécutait dans toutes les positions avec une facilité merveilleuse. Dans le chant, il employait fréquemment un effet de vibration frémissante qui avait de l'analogie avec la voix humaine ; mais par l'effet de glissements affectés de la main qu'il y joignait, cette voix était celle d'une vieille femme, l'expression devenait quelquefois maniérée et tombait dans l'exagération. L'intonation de Paganini était parfaite : cette qualité si rare n'était pas un de ses moindres avantages sur la plupart des violonistes¹¹².

Georges Imbert de Laphalèque souligne qu'enumerer toutes les innovations techniques de Paganini serait impossible, mais mentionne l'excellence de son exécution des flageolets, et remarque que le violoniste les insérait parfois soudainement dans des passages et ensuite revenait immédiatement à la position naturelle. Il remarque qu'il s'agit d'une innovation dans le jeu du violon.

¹¹¹ Georges Imbert de Laphalèque, *Notice sur le célèbre violoniste Nicolo Paganini*, op. cit., p. 16-17.

¹¹² François-Joseph Fétis, *Notice biographique sur Nicolò Paganini*, op. cit., p. 77-78.

Ces moyens du *flageolet* ou sons d'harmonica, qui, bornés jusqu'à ce jour à un effet des plus mesquins, ont été regardés comme un charlatanisme, Paganini les a tellement agrandis, et il s'en sert avec tant de bonheur, qu'on est obligé de reconnaître que le premier il en a fait une des ressources réelles du violon : ce qu'il met de grâce et d'expression dans le chant qu'il produit alors, ne saurait se rendre, mais il est des faits matériels que l'on peut constater : l'un de ceux dont on ne s'étonnera pas le moins, c'est que non seulement il fait la double corde en *flageolet* avec autant de justesse, de pureté et de vitesse qu'il la ferait en position ordinaire, mais encore qu'il tire des effets de force extraordinaire de ces sons, que tous les violonistes n'étaient parvenus qu'à employer dans le *pianissimo*. Quelquefois aussi, au milieu d'une *volatine*, il jette à l'improviste une note à *flageolet* et reprend immédiatement la position naturelle. Les personnes initiées aux procédés du *flageolet* comprendront ce qu'il y a d'audace et d'adresse dans cette innovation¹¹³.

Les flageolets naturels et artificiels, simples et doubles, furent de grande importance pour l'art du violon de Paganini. Le violoniste les considérait comme une grande découverte qu'il gardait secrète, et qu'il serait prêt à dévoiler au monde seulement après sa retraite. Nous en parlerons plus loin.

I.2.4. Le violon et le soliste

Georges Imbert de Laphalèque, tout comme Stendhal¹¹⁴, remarque que l'héroïsme des interprétations de Paganini s'observe mieux s'il joue seul, sans orchestre :

Paganini, toujours admirable, ne l'est jamais plus que lorsqu'il se passe du soutien de l'orchestre, et se fait entendre sans l'accompagnement d'aucun instrument ; c'est en ce moment que se manifeste toute la puissance de sa main miraculeuse et tout le prestige de ce jeu polyphonique dont il a seul le secret : il faut l'entendre lorsqu'il l'exécute sur les quatre cordes ; pendant que son archet soutient un chant ravissant, d'autres doigts, par un accompagnement varié et arpégé, forment sans interruption tantôt une basse, tantôt une harmonie complète¹¹⁵.

Paganini se positionne donc comme soliste, un soliste qui vainc les difficultés, qui présente tout seul les magies de son art, qui séduit le public avec son solisme. Liszt plus tard continuerait sur ce même chemin et établirait le récital de piano, une forme de présentation de pianistes qui resterait inchangée jusqu'à aujourd'hui.

¹¹³ Georges Imbert de Laphalèque, *Notice sur le célèbre violoniste Nicolo Paganini*, op. cit., p. 10-11.

¹¹⁴ Stendhal (Henri Beyle), *Vie de Rossini*, Arvensa Editions, 2015, p. 511.

¹¹⁵ Georges Imbert de Laphalèque, *Notice sur le célèbre violoniste Nicolo Paganini*, op. cit., p. 12.

Paganini jouait de préférence sur son Guarneri del Gesù de 1742¹¹⁶, qui l'accompagnait dans les voyages et qu'il appelait *il cannone* (« le canon » en italien) à cause de l'ample son qu'il produisait. Outre cet exceptionnel instrument, il posséda vers la fin de sa vie une précieuse collection d'instruments de Stradivari et d'Amati. Fétis, dans l'« Esquisse de l'histoire du violon » de la *Notice biographique sur Nicolò Paganini*, constate qu'un bon violon de Giuseppe Guarneri a plus de puissance sonore et donc convient plutôt à une grande salle de concert. Mais dans les salons, selon Fétis, rien n'égale la suavité des instruments de Stradivari¹¹⁷.

C'est d'un violon de cette catégorie [Guarneri] que Paganini joua dans tous ses concerts. Le son de ces instruments est admirable d'éclat et de portée dans les grandes salles ; mais il y a moins de rondeur et de velouté que les instruments de Stradivari, et plaît moins de près que d'une certaine distance¹¹⁸.

Nous remarquons la ressemblance de cette comparaison des violons avec celle des pianos Érard et Pleyel au XIX^e siècle. Liszt, dans sa recherche d'un son qui se projette jusqu'aux galeries de la grande salle, opérerait plus tard pour l'Érard, plus puissant et plus brillant, comme Paganini opta pour le puissant Guarneri del Gesù.

I.3. Le diable, le vampire, l'assassin...

L'ouvrage de Marie-Hélène Rybicki, *Le Mythe de Paganini dans la presse et la littérature de son temps*¹¹⁹, propose une étude approfondie de l'image de Paganini au XIX^e siècle, qui devint un mythe fictionnel. Le violoniste est autant affilié à Orphée, à Hercule, aux Titans, aux mystères d'Isis qu'au diable, à Satan, etc. Le pianiste italien Pietro Rattalino, en interrogeant les sources de ces mythes, conclut que la démonicité de Paganini trouve sa source précisément dans la capacité du violoniste à produire des effets jamais entendus.

¹¹⁶ Fétis, dans sa *Notice biographique sur Nicolò Paganini*, *op. cit.*, p. 38, dit qu'un certain M. Livorn prêta à Paganini un excellent Guarneri dans sa jeunesse, et, après de l'avoir entendu jouer, il décida de le lui offrir. Il s'agit probablement du *cannone*, car Fétis mentionne que Paganini joua toujours sur ce violon à partir de ce moment.

¹¹⁷ François-Joseph Fétis, *Notice biographique sur Nicolò Paganini*, *op. cit.*, p. 16.

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ Marie-Hélène Rybicki, *Le Mythe de Paganini dans la presse et la littérature de son temps*, *op. cit.*

La démonicité de Paganini ne provient pas tant des histoires sur son pacte avec le diable et sur l'amante assassinée, ni des comportements bizarres, ni du rôle de ténébreux consciemment raconté, mais plutôt de la constatation qu'un instrument utilisé depuis des siècles et passé par les mains de compositeurs et interprètes géniaux devenait avec Paganini un objet méconnu, le producteur d'une matière sonore jamais entendue, un créateur d'ectoplasmes. En Paganini s'incarnait ainsi la figure du magicien, du nécromancien qui manipule et plie la matière selon sa volonté, qui la transforme hors des lois de la physique et de la mécanique, qui suscite et domine les puissantes forces dormantes¹²⁰.

Les interprétations de Paganini, comme celles sur la quatrième corde, furent ainsi une énigme et elles inspirèrent des rumeurs fantastiques qui accompagnèrent Paganini toute sa vie. Il fut parfois décrit comme un diable ou un vampire, ou un accusé de meurtre qui s'entraînait à jouer sur la quatrième corde, seul dans sa cellule. Son apparence physique contribua probablement à nourrir ces rumeurs. Heinrich F. L. Rellstab, critique musical, librettiste et poète¹²¹, après le concert de Paganini à Berlin le 4 mars 1839, parle des aspects physiques déplaisants du violoniste :

L'impression que j'en ai retirée, ne serait-ce que sur son aspect physique, est déplaisante. Il y a quelque chose de démoniaque chez lui. Peut-être le Méphistophélès de Goethe aurait-il pu jouer du violon comme lui¹²².

Heinrich Heine, qui assista au concert de Paganini le 12 juin 1830 à Hambourg, décrit le violoniste comme une figure obscure qui semble sortie de l'enfer :

Finalement parut sur scène une figure obscure qui semblait sortie de l'enfer. C'était Paganini dans son habit noir : le frac noir et le gilet noir, d'une coupe atroce, comme peut-être l'étiquette des Enfers le prescrit au royaume de Proserpine [...]. Ses longs bras paraissaient s'allonger encore quand il tenait dans une main le violon et dans l'autre l'archet, si bas qu'ils touchaient presque terre tandis qu'il répétait interminablement ses incroyables courbettes au public [...]. Est-il un homme vivant sur le point de mourir et qui doit divertir

¹²⁰ « *La demonicità di Paganini non nasceva tanto dalle storielle sul patto col diavolo e sull'amante assassinata, né dagli atteggiamenti bizzarri né dal ruolo di tenebroso consciamente recitato, quanto piuttosto dalla constatazione che uno strumento impiegato da secoli e passato tra le mani di compositori ed esecutori geniali diventava con Paganini un oggetto sconosciuto, un produttore di una materia sonora mai udita, un creatore di ectoplasmi. In Paganini si incarnava così la figura del mago, del negromante che manipola e piega la materia al suo volere, che la trasforma fuori dalle leggi della fisica e della meccanica, che suscita e domina possenti forze dormienti.* » Pietro Rattalino, *Storia del pianoforte*, op. cit., p. 188.

¹²¹ Ses textes furent utilisés par Schubert pour ses lieder.

¹²² Heinrich F. L. Rellstab cité dans Edward Neil, *Niccolò Paganini*, op. cit., p. 218.

le public de l'arène artistique par ses convulsions comme un gladiateur moribond ? Ou bien un mort sorti de la tombe, un vampire au violon qui suce sinon le sang de notre cœur, du moins l'argent de nos poches¹²³ ?

Stendhal, dans sa biographie de Rossini, explique en détail comment Paganini apprit ses diableries dans un cachot¹²⁴. Nous ne pouvons que nous demander si la transmission de ces fausses informations est le résultat de la naïveté ou de l'ironie de l'auteur. Nous trouvons ainsi dans sa *Vie de Rossini* la note suivante, qui contribua probablement à la propagation d'une image distordue de l'artiste :

Paganini, le premier violon d'Italie et peut-être le premier du monde, est dans ce moment un jeune homme de trente-cinq ans aux yeux noirs et perçants, et à la chevelure touffue. Cette âme ardente n'est pas arrivée à son talent sublime par huit ans de patience et de conservatoire, mais par une erreur de l'amour qui, dit-on, le fit jeter en prison pour de longues années. Solitaire et abandonné dans une prison qui pouvait finir par l'échafaud, il ne lui resta dans les fers que son violon. Il apprit à traduire son âme par des sons ; et les longues soirées de la captivité lui donnèrent le temps d'être parfait dans ce langage [...]. Je me hâte d'ajouter que ces caprices sont plus difficiles qu'aucun concerto¹²⁵.

Un autre article paru à Leipzig dans la *Gazette du monde élégant* et transmis par Fétis parle aussi de Paganini – Satan :

Touchant la lamentable et mélancolique corde *sol*, il en tire les sons les plus admirables, lesquels pénètrent tous les cœurs, et cette fois avec une puissance que je n'avais jamais entendue. [...] En réalité, chacun s'était aperçu et avait deviné depuis longtemps que Paganini et Satan étaient dans la plus intime relation, si toutefois ils ne sont pas la même chose¹²⁶.

Dans la *Notice biographique sur Nicolò Paganini*, Fétis admet que Paganini contribua possiblement à la diffusion de toutes ces rumeurs dans sa jeunesse, mais qu'il trouverait plus tard qu'elles compromettaient son honneur. La virtuosité du violon de Paganini dut paraître inaccessible et surhumaine au public de son époque, et combinée avec son apparence sombre, elle dut être stimulante pour l'imagination de son entourage : le violon de l'impossible dut se joindre à un personnage de l'impossible. Paganini devint ainsi, déjà de son vivant, une légende, un mythe accompagné des histoires les plus fantastiques. La présente étude n'a pas pour but d'énumérer les contes fantastiques autour de Paganini, mais plutôt de les mentionner

¹²³ Heinrich Heine, *Reisebilder*, Hambourg, 1861-1863. La traduction française du présent texte provient d'Edward Neil, *Nicolò Paganini*, op. cit., p. 236-237.

¹²⁴ Harold Schonberg, *The Virtuosi*, op. cit., p. 107.

¹²⁵ Stendhal (Henri Beyle), *Vie de Rossini*, op. cit., p. 511.

¹²⁶ François-Joseph Fétis, *Notice biographique sur Nicolò Paganini*, op. cit., p. 67-68.

pour illustrer l'amplitude de ses réalisations au violon, qui à l'époque où l'artiste se produisait en concert, semblaient inaccessibles.

I.4. L'héritage de Paganini

Le *Grove Dictionary of Music and Musicians*¹²⁷ nous informe que Paganini ne forma pas d'école du violon et n'eut pas de vrais successeurs. Son meilleur élève fut Camillo Sivori, qui connut un succès considérable grâce au fait qu'il était l'élève de Paganini. Il récompensa son maître en disant qu'il « fut probablement le pire enseignant du violon qui ait jamais vécu¹²⁸ ».

Paganini, toutefois, fut convaincu d'avoir atteint son grand succès grâce à une importante découverte qu'il testa sur Gaetano Ciandelli, un médiocre violoncelliste de Naples, qui, grâce à la découverte de Paganini, devint rapidement un virtuose. Il devint, apparemment, le « premier violoncelliste des théâtres royaux¹²⁹ », et Paganini certifia à Julius Max Schottky¹³⁰ qu'« il pourrait être le premier violoncelliste d'Europe¹³¹ ». Fétis, dans sa *Notice biographique*, mentionne le « secret de Paganini » et explique toutefois que selon son opinion, aucun secret n'aurait pu remplacer l'étude des mécanismes travaillés par Paganini. Il avoue toutefois qu'il y a quelque chose de mystérieux dans la facilité avec laquelle Paganini exécutait les extrêmes difficultés sans travailler régulièrement :

Je viens de me servir d'un mot qu'il répétait souvent ; car il assurait que son talent était le résultat d'un secret découvert par lui, et qu'il révélerait avant sa mort, dans une méthode de violon qui n'aurait qu'un petit nombre de pages, et qui jetterait tous les violonistes dans la stupéfaction. Il citait à l'appui de l'infailibilité de son secret l'essai qu'il en avait fait à Naples sur un violoncelliste assez médiocre, nommé Gaetano Ciandelli, lequel, par la révélation de ce mystère, fut transformé dans une seule matinée et devint un virtuose. À part les études de mécanisme, que rien ne peut remplacer, il semble qu'il ne peut pas y avoir d'autre secret pour le talent que celui que la nature met dans le cœur de l'artiste : cependant il y a quelque chose d'extraordinaire et de mystérieux dans la faculté qu'eut Paganini d'exécuter toujours d'une manière infailible les difficultés les plus inouïes sans jamais toucher son violon ailleurs qu'à ses concerts et aux répétitions¹³².

L'article de Warren Kirkendale¹³³ nous dévoile que le « secret » fut communiqué par Paganini à son avocat et proche ami Luigi Guglielmo Germa dans un document écrit qui date des années 1820 et de la publication de ses *Caprices* op. 1 à Milan. Germa fut également un violoniste amateur qui pouvait

¹²⁷ « Nicolò Paganini », *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com>, 2001.

¹²⁸ Mai Kawabata, *Paganini: The "Demonic" Virtuoso*, *op. cit.*, p. 98.

¹²⁹ Comme cité dans l'article de Warren Kirkendale, « Segreto Comunicato da Paganini », *Journal of the American Musicological Society*, vol. 18, n° 3, Berkeley, University of California Press, 1965, p. 397. Ni la traduction anglaise ni l'original allemand transmis dans les notes du présent article ne spécifient de quels théâtres il s'agit.

¹³⁰ Julius Max Schottky (1797-1849) fut l'un des biographes de Paganini.

¹³¹ Warren Kirkendale, « Segreto Comunicato da Paganini », *op. cit.*, p. 397.

¹³² François-Joseph Fétis, *Notice biographique sur Nicolò Paganini*, *op. cit.*, p. 79.

¹³³ Warren Kirkendale, « Segreto Comunicato da Paganini », *op. cit.*, p. 394-407.

comprendre le contenu de ce document, consacré à l'exécution des harmoniques de tierce en doubles cordes. Le titre du document, *Segreto comunicato e raccomandato da Paganini al suo caro amico L. G. Germin. Armonici a doppie corde di terza*¹³⁴, est suivi par des exemples donnés par le violoniste. Il est possible que Paganini croyait que les harmoniques dont il parle étaient une découverte à lui, car dans le document, il demande à Germin de le détruire après lecture et de ne pas exécuter les figures indiquées en présence d'autres violonistes. Schottky, d'autre côté, disait que Paganini communiquerait son secret « au monde musical » dès qu'il prendrait sa retraite.

Paganini répétait très souvent dans ses conversations avec moi qu'au moment où il terminerait ses voyages et serait retraité, il communiquerait au monde un secret musical impossible à acquérir dans aucun conservatoire de musique¹³⁵.

L'article de Warren Kirkendale mentionne aussi une publication anglaise anonyme, *Paganini's Method of Producing the Harmonic Double Stops*, également dédiée à la « divulgation du secret »¹³⁶. Mais le « secret » de Paganini fut apparemment découvert bien avant lui : en 1761 déjà, L'Abbé le fils, dans ses *Principes du violon*, explique les harmoniques artificielles. Il les appelle « sons harmoniques qui se font par le moyen de deux doigts » et les oppose aux harmoniques naturelles qui s'exécutent « par le moyen d'un seul doigt »¹³⁷.

Le violoniste allemand Karl Guhr, dans son *Art de jouer du violon de Paganini*¹³⁸, tenta de garder une approche rationnelle envers l'art du violoniste et souligna les particularités suivantes du jeu de Paganini : 1) la *scordatura* ; 2) un emploi personnel de l'archet ; 3) les *pizzicati* avec la main gauche ; 4) les harmoniques simples et doubles ; 5) le jeu sur la corde de *sol* ; 6) les tours de force. La méthode fut très vite discréditée comme étant banale par Georges Imbert de Laphalèque dans sa *Notice sur le célèbre violoniste Nicolo Paganini*¹³⁹.

¹³⁴ « Secret communiqué et recommandé par Paganini à son cher ami L. G. Germin. Harmoniques de tierce en doubles cordes ». *Ibid.*, p. 395.

¹³⁵ « Sehr oft kam Paganini in seinen Gesprächen mit mir darauf zurück, das er der Welt einst, nachdem er seine Reisen vollendet und sich gleichsam in die Ruhe zurückgezogen haben werde, ein musikalisches Geheimnis mittheilen wolle, was in keinem Conservatorium der Musik zu erlernen sey. » Julius Max Schottky, *Paganini's Leben und Treiben als Künstler und als Mensch*, Prague, J. G. Calve, 1830, p. 276-278.

¹³⁶ « The method by which he accomplishes this apparent miracle, has hitherto remained a secret; or, only known to the few (for it is not impossible that others may have made the same discovery as ourselves). It is our then to divulge the secret, so that the public at large may have the of it. » Warren Kirkendale, « Segreto Comunicato da Paganini », *op. cit.*, p. 407.

¹³⁷ L'Abbé le fils, *Principes du violon*, Paris, Geradin, 1761, p. 72-73.

¹³⁸ Karl Guhr, *L'Art de jouer du violon de Paganini*, Paris, Les fils de B. Schott, s.d.

¹³⁹ Dans les notes de la page 15 de l'ouvrage de Laphalèque, nous lisons : « Nous avons connu, à Paris, un observateur de la force de M. Guhr ; c'était un des habitués du théâtre de Madame Saqui ; déterminé à formuler le talent de cette célèbre acrobate, il avait fini par découvrir :

1° Que madame Saqui danse avec les pieds ;

2° Qu'elle danse tantôt sur un pied, tantôt sur l'autre ;

Dans le cas de Paganini, les mythes semblent toujours se mêler aux faits, et en déterminer clairement les frontières s'avère difficilement réalisable. Les témoignages des contemporains du violoniste nous permettent toutefois de deviner que son jeu fut marqué par des innovations et des emplois inhabituels de certains principes d'exécution, uniques à son époque.

I.4.1. Paganini et les pianistes

Comme nous le savons, Paganini influença plusieurs pianistes de son époque. Le nom du jeune Sigismond Thalberg figure sur le programme du concert donné à Vienne en 1828, préparé par Marie-Antoinette de Leykam, la femme du prince, concert auquel se présenta aussi Paganini¹⁴⁰. Philippe Borer, dans sa thèse intitulée *The twenty-four Caprices of Niccolò Paganini and for the history of violin playing and the music of the Romantic era*, signale que Thalberg fut émerveillé par le jeu de Paganini, qui au violon créa l'illusion de différents instruments¹⁴¹. Apparemment, il fut particulièrement impressionné par les arpèges du caprice *Nel cor più non mi sento* et décida de trouver l'équivalent des opérations entreprises par Paganini et de perfectionner sa technique. Il développa l'écriture qui le rendit célèbre et dans laquelle la mélodie sonne dans le registre moyen, entourée par des arpèges. Un des exemples les plus brillants de cette pratique est sa *Prière de Moïse* op. 33, que Liszt commenta en disant : « Thalberg est le seul pianiste qui joue du violon au piano¹⁴². »



3° Qu'elle est beaucoup plus légère sans balancier qu'avec un balancier ;

4° Qu'elle s'enlève plus haut quand la corde est tendue que lorsqu'elle ne l'est pas ;

5° Que dans la valse sur deux cordes, elle passe alternativement de l'une à l'autre, ou se meut simultanément sur les deux. »

On voit que dans la méthode d'observation, il y a une grande similitude entre l'amateur du boulevard du Temple et l'auteur de la *Nouvelle Méthode de Violon selon Paganini*.

¹⁴⁰ Philippe Borer, *The twenty-four Caprices of Niccolò Paganini and for the history of violin playing and the music of the Romantic era*, University of Tasmania, 1995, p. 15-16.

¹⁴¹ *Ibid.*

¹⁴² Alan Walker, *The Man and his Music*, Londres, Barrie & Jenkins, 1976, p. 56.

Exemple 1 : Sigismond Thalberg, *Fantaisie sur des thèmes de l'opéra Moïse de G. Rossini* op. 33, mes. 260-261 : la mélodie est entourée par des arpèges ressemblant à ceux du violon

Selon Borer, cette remarque est une allusion indirecte à l'influence de Paganini, qui peut être retracée dans d'autres œuvres du même auteur, comme *God save the King* et les *Caprices* op. 15 et op. 19. Borer démontre qu'ayant Thalberg pour fondateur, l'école napolitaine du piano eut Paganini pour prédécesseur.

Chopin entendit Paganini au Théâtre national à Varsovie en 1829 et écrivit dans une lettre à ses parents qu'il était la « perfection même »¹⁴³. Suite à cette rencontre, il écrivit *Souvenir de Paganini*, des variations sur le thème du *Carnaval de Venise*, dont le caractère de « gondolière » se rapproche de celui de la *Berceuse* op. 57. Borer remarque aussi qu'il est probable que Chopin écrivit ses *Études* sous l'influence des *Caprices* de Paganini. La création de quelques études précéda l'arrivée de Paganini à Varsovie, mais les partitions des *Caprices* arrivèrent en Pologne bien avant leur auteur, et Chopin eut la possibilité de les consulter.

Joséph Elsner, professeur de Chopin à Varsovie, organisa, durant le séjour de Paganini dans la ville, une rencontre de l'artiste avec les meilleurs élèves de l'institution¹⁴⁴. Chopin y fut présent¹⁴⁵. Borer souligne que pour Chopin, contrairement à Thalberg ou à Liszt, qui essayèrent de reproduire les effets de Paganini au piano, le violoniste fut une inspiration plus générale.

Schumann assista au concert de Paganini à Francfort-sur-le-Main à Pâques 1830 et remarqua le côté séducteur du violoniste, le décrivant presque comme un magicien :

Jamais il ne me fut donné d'entendre un phénomène de ce genre. Il commença par un son très mince et graduellement, imperceptiblement, son magnétisme fit planer des chaînes sur l'auditoire. D'abord elles errèrent de-ci de-là, puis leurs anneaux se firent plus tentateurs et lièrent toujours plus étroitement les âmes jusqu'à les fondre en un tout qui se tenait comme une masse unie face au maître, telle un contrepoids, et l'un recevant de l'autre¹⁴⁶.

¹⁴³ Lettre de Chopin de 1830 à ses parents. Citée dans Philippe Borer, *The twenty-four Caprices of Niccolò Paganini and for the history of violin playing and the music of the Romantic era*, op. cit., p. 17.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 18-19.

¹⁴⁵ Borer dit que Paganini nota dans son *Libro rosso* : « M. Chopin, giovane pianista. »

¹⁴⁶ Cité dans Edward Neil, *Niccolò Paganini*, op. cit., p. 233.

Même s'il exprime quelques réserves envers son art, il fut émerveillé par sa virtuosité. Il garda durant toute sa vie une grande vénération pour le Génois, et dit dans son journal intime que grâce à Paganini, il décida d'aller « jusqu'au bout » dans son engagement dans le domaine de la musique¹⁴⁷ plutôt que de poursuivre ses études de droit. Claudia MacDonald, dans son article *Schumann's Piano Practice: Technical Mastery and Artistic Ideal*¹⁴⁸, affirme que Schumann se souvenait de ses fréquentes querelles avec Wieck autour de la virtuosité insipide de Czerny et de Herz, contrairement à celle, « magique », de Paganini.

Le 20 avril 1832, Schumann parla de transformer les *Caprices* de Paganini en études pour les pianistes qui voudraient améliorer leur technique. La première partie de ce projet fut réalisée dès le mois de juin de la même année : il transcrivit six *Caprices* et il les publia en automne comme *Études pour le piano* op. 3¹⁴⁹. Au printemps et à l'été de l'année suivante, il composa six autres *Études de concert d'après Paganini* op. 10, qui ne furent publiés que deux ans plus tard, en 1835.

Entre 1853 et 1855, Schumann écrivit également les accompagnements de piano pour les 24 *Caprices*. Larry Todd, dans son ouvrage *Schumann and his world*, fait remarquer que nous ne devons absolument pas considérer ces accompagnements comme la suite des *Études* op. 3 et 10 de Schumann, qui sont, pour la plupart, des inventions libres et indépendantes¹⁵⁰.

L'un des morceaux du *Carnaval* op. 9 de Schumann, intitulé « Paganini », illustre la bravoure du violoniste et reste le morceau le plus brillant et extraverti du cycle. Paganini est l'un des personnages des *Davidsbündler* (*La Confrérie de David*) de Schumann, personnages réels autant qu'imaginaires, avec lesquels il luttait pour la cause de l'art.

De Liszt, qui entendit pour la première fois Paganini en avril 1832 à Paris, nous parlerons plus en détail dans les chapitres suivants. Liszt fut profondément inspiré par Paganini et fut son véritable héritier dans l'innovation pianistique et le développement des possibilités de son instrument. Paganini fut également une source d'inspiration pour d'autres pianistes du XIX^e siècle. Cela est visible dans les nombreux morceaux écrits d'après ses thèmes. Le rondo de *La Clochette* du finale du deuxième *Concerto* pour violon et orchestre, le rondo du premier *Concerto* pour violon et orchestre, le thème principal de la *Danse des sorcières* et *Le Carnaval de Venise* ont été les plus exploités par des arrangements et des variations de

¹⁴⁷ « [R]eizte aufs Aeüßerste zum Fleiß. » Robert Schumann, *Tagebücher*, 11 avril 1830. *Quellenwerk über sein Leben und Schaffe*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1956, p. 77.

¹⁴⁸ *The Journal of Musicology*, California University Press, vol. 19, n° 4, 2002, p. 527-563.

¹⁴⁹ Titre original : *Capricen für das Pianoforte, auf dem Grund der Violinstimme von Paganini zu Studien frei bearbeitet*.

¹⁵⁰ Larry Todd, *Schumann and his world*, Princeton University Press, 1994, p. 278.

salon pour piano. Des œuvres d'après Paganini de Jacques Louis Battmann, Ferdinand Burgmüller, Karl Czerny, Jean-Baptiste Duvernoy, Charles Ferlus, Adolfo Fumagalli, Louis Moreau Gottschalk, Étienne Heller, Henri Herz, Adolph von Henselt, Franz Hitz, Johann Nepomuk Hummel, Wilhelm Hünten, Alfred Jaëll, Friedrich Kuhlau, Théodore Lack, Leopold Meyer, Jérôme-Joseph de Momigny, Eugène Moniot, Ignaz Moscheles, Louis Niedermeyer, Theodor Oesten, Julius Schulhoff, Charles Voss, William Vincent Wallace, et d'autres auteurs sont conservées à la Bibliothèque nationale de France.

Mais la musique de Paganini fut également exploitée par les pianistes compositeurs qui ne l'entendirent jamais : Brahms utilisa le thème du vingt-quatrième *Caprice* pour deux cahiers de variations conçues comme études pour piano, et c'est dans cette direction, mais dans d'autres styles, que Mark Hambourg et Ignaz Friedman continuèrent plus tard. Busoni approcherait Paganini grâce à Liszt, tout comme Michael Zadora. Paganini serait repris par les pianistes de la « grande manière », dont nous parlerons par la suite, jusqu'à la *Rhapsodie sur un thème de Paganini* de Rachmaninov, y trouvant son apothéose dans une série de variations pour piano et orchestre.

Paganini fut encore repris dans d'autres styles s'éloignant de l'esthétique romantique, explorant des nouveaux effets acoustiques et tendant vers un emploi dissonant du langage harmonique. Parmi ces variations, nous pouvons mentionner celles de Lutoslawsky, de Robert Muczynski, de Fazil Say et de Marc-André Hamelin.

Conclusion

Le violon de Paganini fut un violon innovateur, un violon qui cherchait au-delà des traditions établies par ses prédécesseurs. Paganini découvrit les ressources inexploitées d'un instrument, et quelques-unes des innovations que nous avons mentionnées de manière non exhaustive contribuèrent à l'image de diable qui lui fut souvent attribuée. C'était un violon jamais entendu à l'époque, qui élargissait ses possibilités, imitait et assimilait. Comme Liszt plus tard, Paganini préférait jouer sur un instrument puissant, un instrument

destiné à la grande salle du Teatro alla Scala ou à l'Académie royale de musique de Paris, plutôt que sur un instrument au son plus rond et plus adapté aux salons qu'aux grandes salles.

Si Paganini n'eut pas de vrais héritiers dans le domaine du violon, son influence fut large et nous l'observons jusque dans l'art des pianistes qui furent inspirés par sa virtuosité. Cela justifie le pont entre le violon et le piano proposé par la présente étude. Le piano de Liszt fut un successeur du violon de Paganini : un piano innovateur, tendant à exploiter toutes ses ressources avec une projection sonore destinée à la grande salle.

II. Liszt et l'héritage de Paganini dans la « grande manière » du piano

II.1. Liszt et Paganini : la naissance d'un nouveau style

Dans l'histoire de la musique, peu de figures d'esprit furent probablement aussi proches et associées que celles de Paganini et de Liszt. Si Paganini fut pour Liszt une source d'inspiration décisive dans le développement de son style artistique, Liszt fut pour Paganini, qui n'eut jamais de vrais élèves pouvant être considérés comme de vrais successeurs, son seul héritier. Liszt reprit de Paganini non seulement le concept de la virtuosité innovatrice et le style brillant, mais aussi, en tant qu'interprète, un côté séducteur avec lequel il s'identifia assez vite. Schumann nous informe que Liszt fut incité par Paganini à la recherche de la plus haute virtuosité.

Outre qu'il voulut transporter dans la musique les idées du romantisme littéraire français, dont il fréquentait les coryphées, il fut, par l'arrivée subite de Paganini, excité à pousser plus loin encore son habileté sur son instrument et à tenter les audaces extrêmes¹⁵¹.

Et il remarque que Liszt, en tant qu'interprète, sut séduire le public de la même façon que Paganini :

Cette puissance, pour s'assujettir le public, pour l'enlever, pour le porter ou le laisser retomber, on ne peut certes la rencontrer chez aucun autre artiste, Paganini excepté, à un degré si éminent¹⁵².

Serge Gut, dans son ouvrage sur Liszt, remarque que celui-ci apprit du violoniste génois l'art de subjuguier les foules grâce à un don d'hypnotiseur et de séducteur qu'il avait découvert en lui-même. D'un autre côté, sur le plan personnel, il compensa les aspects méphistophéliques de Paganini par d'autres aspects candides, généreux et altruistes en phase avec sa propre nature¹⁵³. Du point de vue de la technique, Bertrand Ott remarque que Liszt se détacha des anciennes approches du piano de Hummel, Cramer et Clementi appliquées par Czerny grâce à sa rencontre avec Paganini :

Liszt s'aperçoit un jour que le mécanisme de Hummel, de Cramer et de Clementi appliqué par Czerny ne répond plus à la fougue et au lyrisme saisissants proposées par Paganini¹⁵⁴.

¹⁵¹ Robert Schumann, *Sur les musiciens*, op. cit., p. 241-242.

¹⁵² *Ibid.*, p. 253.

¹⁵³ Serge Gut, *Franz Liszt*, op. cit., p. 38.

¹⁵⁴ Bertrand Ott, *Liszt et la pédagogie du piano*, Paris, Christie Paquelet, 2001, p. 21.

Pietro Rattalino, en parlant du rapport entre Liszt et Paganini, met en focus également les circonstances de l'époque, où le piano, en tant qu'instrument, était en plein développement. Il remarque ainsi :

Si Paganini, en cela plus démon encore, utilisait un instrument perfectionné depuis des siècles, Liszt avait à sa disposition un instrument dont la construction était en train d'évoluer rapidement pour s'adapter aux environnements toujours plus vastes que la relation entre le concertiste-impresario et le public payant exigeait par la stricte loi économique. L'exploration des possibilités timbriques inconnues d'un piano en développement fut l'aventure dans laquelle Liszt se jeta avec une ardeur indescriptible : en composant, en paraphrasant les pièces d'opéra, en transcrivant de l'orchestre et en théorisant que « le piano a la possibilité, plus que tout autre instrument, de participer à la vie de l'homme »¹⁵⁵.

Rattalino justement observe que la période du développement du piano en tant qu'instrument coïncida avec le développement pianistique de Liszt. Grâce aux circonstances historiques favorables, son génie, et sûrement – Paganini, Liszt eut la possibilité de s'assurer une place très importante dans l'histoire du pianisme qui fut remarquée par d'autres pianistes. Rattalino remarque aussi que grâce à Paganini, Liszt découvrit la possibilité de faire revivre et ensuite de faire mourir la figure du virtuose qui présente les grandes découvertes de son instrument :

L'apparition de Paganini fut révélatrice pour Liszt, qui avait développé à l'extrême la virtuosité Biedermeier et ne voyait plus comment la dépasser ; révélatrice de la possibilité de faire revivre pour une dernière fois et ensuite de faire mourir la figure du virtuose qui, en composant pour son instrument, découvre dans la matière des possibilités inconnues et arrive, avec la révélation de l'inconnu, à enchanter une foule culturellement non formée¹⁵⁶.

C'est précisément à cause de cela que Ferruccio Busoni, dont le style pianistique subirait des changements radicaux à la suite de sa rencontre avec les œuvres de Liszt, écrit dans le supplément à son édition du premier volume du *Clavecin bien tempéré* de Bach :

¹⁵⁵ « Se Paganini, in ciò più demone, si serviva di uno strumento perfezionato da secoli, Liszt aveva a disposizione uno strumento la cui costruzione si andava rapidamente evolvendo per adattarsi agli ambienti sempre più vasti che il rapporto tra concertista-impresario e pubblico pagante esigea per ferrea legge economica. L'esplorazione delle ignote possibilità timbriche di un pianoforte in evoluzione fu l'avventura in cui Liszt ventenne si gettò con un ardore indescrivibile: componendo, parafrasando pezzi d'opera, trascrivendo dall'orchestra, teorizzando che "il pianoforte ha la possibilità, più di ogni altro strumento, di partecipare alla vita dell'uomo. » Pietro Rattalino, *Storia del Pianoforte*, op. cit., p. 188-189.

¹⁵⁶ « L'apparizione di Paganini fu rivelatrice per Liszt, che aveva sviluppato all'estremo il virtuosismo Biedermeier e non vedeva più modo di superarlo; rivelatrice della possibilità di far rivivere per l'ultima volta e quindi di far morire la figura del virtuoso che, componendo per il suo strumento, scopre nella materia possibilità ignote e riesce con la rivelazione dell'ignoto a incantare una folla culturalmente non formata. » Ibid., p. 188.

On a souvent mentionné Liszt, peut-être pas assez souvent, car le pianisme contemporain lui doit presque tout¹⁵⁷.

Liszt inventa donc le piano moderne. Paganini se présenta à Paris pour la première fois à l'Académie royale de musique en 1831, mais Liszt n'entendit Paganini qu'en avril 1832¹⁵⁸, au moment où Paris luttait contre une importante épidémie de choléra. À cette occasion, Paganini joua à l'Opéra pour les victimes de l'épidémie, et Liszt fut présent dans la salle.

Alan Walker dit à propos de cette rencontre :

Dans la vie des grands hommes arrive parfois quelque chose qui ressemble à un flash aveuglant de révélation, quand ils voient clairement leur destin devant eux. Le flash aveuglant de Liszt arriva comme une réponse au jeu de Paganini. Alors qu'il écoutait le magicien italien, il fit l'expérience d'un éveil artistique. Paganini et son violon semblaient indivisibles. C'était un violoniste qui non seulement jouait du violon mieux que ses rivaux, mais qui joua aussi bien que possible – enjeu quelque peu différent. Malgré tout son éclat et sa vigueur, l'école virtuose parisienne faillit à produire un phénomène comparable parmi les pianistes. Le « Paganini du piano » devait encore apparaître¹⁵⁹.

Le 2 mai 1832, après avoir entendu Paganini jouer, Liszt écrivit la fameuse lettre à son ami Pierre Wolff, qui nous laisse entrevoir sa fascination pour l'art du violoniste ainsi que la transformation artistique subséquente du compositeur, aussi bien dans ses doigts que dans son esprit.

Voici quinze jours que mon esprit et mes doigts travaillent comme deux damnés, Homère, la Bible, Platon, Locke, Byron, Hugo, Lamartine, Chateaubriand, Beethoven, Bach, Hummel, Mozart, Weber sont tous à l'entour de moi. Je les étudie, les médite, les dévore avec fureur ; de plus je travaille 4 à 5 heures d'exercices (3^{ces}, 6^{tes}, 8^{tavec}, tremolos, notes répétées, cadences, etc., etc.). Ah ! pourvu que je ne devienne pas fou – tu retrouveras un artiste en moi. Oui, un artiste, tel que tu demandes, tel qu'il en faut aujourd'hui !

¹⁵⁷ « *We have often mentioned Liszt – perhaps not often enough, for contemporary pianism owes him almost everything.* » Ferruccio Busoni (éd.), *The Well-Tempered Clavichord by Johann Sebastian Bach: Revised, Annotated and Provided with Parallel Examples and Suggestions for the Study of Modern Pianoforte Technique*, New York, Schirmer, 1894, vol. 1, p. 154.

¹⁵⁸ Date indiquée dans le *Grove Dictionary of Music and Musicians* et par Alan Walker.

¹⁵⁹ « *In the lives of most great men there sometimes comes a blinding flash of revelation when they see their future destiny clearly marked out before them. Liszt's "blinding flash" occurred in response to hearing Paganini play. As he listened to the Italian wizard he experienced an artistic awakening. Paganini and his violin seemed indivisible. Here was a violinist who not only played the violin better than his rivals, but played it as well as it could be played – a somewhat different proposition. For all its dazzle and dash, the Paris Virtuoso School had failed to produce a comparable phenomenon among the pianists. The "Paganini of the piano" had still to appear.* » Alan Walker, *Franz Liszt, The Virtuoso Years, 1811-1847*, op. cit., p. 186.

« Et moi aussi je suis peintre », s'écria Michel-Ange la première fois qu'il vit un chef-d'œuvre... quoique petit et pauvre, ton ami ne cesse de répéter ces paroles du grand homme depuis la dernière représentation de Paganini. René, quel homme, quel violon, quel artiste ! Dieu, que de souffrance, de misère, de torture dans ces quatre cordes ! [...] Quant à son expression, sa manière de phraser, son âme enfin¹⁶⁰ !

Il cite ensuite quelques figures appliquées par Paganini dans ses interprétations.



Exemple 2 : Quelques figurations reprises du concert de Paganini, transmises par Liszt à son ami Pierre Wolf¹⁶¹

La colossale découverte d'un nouveau violon qui poussa à l'extrême ses possibilités incita Liszt à une transformation artistique qui se manifesta dans son approche de l'instrument. Les figurations de Paganini citées dans la lettre ne furent pour Liszt qu'un point de départ duquel le pianiste développerait ses propres figures pianistiques : nouvelles et inconnues, accompagnées par des nouvelles techniques d'exécution. Frederick Niecks¹⁶² indique que « l'orchestration du pianoforte » commença à la suite de sa rencontre avec Paganini :

¹⁶⁰ La Mara, *Franz Liszt's Briefe, Erster Band. Von Paris bis Rom., op. cit.*, p. 7-8.

¹⁶¹ Exemples citées dans la lettre de Liszt. *Ibid.*

¹⁶² Friedrich Maternus Niecks (1845-1924), musicologue allemand, auteur de biographies de Schumann et Chopin.

Les magnifiques interprétations du virtuose unique lui révélèrent de nouvelles idées. Il commença à former ce style pianistique qui combinait en quelque sorte les excellences de tous les autres instruments, individuellement et collectivement. Liszt lui-même appelait ce processus « l'orchestration du pianoforte »¹⁶³.

Ces orchestrations le menèrent aux symphonies de Beethoven et de Berlioz. Liszt inventa ainsi en 1833 le genre de la « partition de piano¹⁶⁴ ». Céline Carencu constate que Liszt, par ses arrangements des œuvres symphoniques de Berlioz, développa une nouvelle écriture pianistique capable de soutenir la comparaison avec l'orchestre¹⁶⁵.

Mais la fascination pour Paganini mena encore Liszt à la découverte des lois mécaniques et acoustiques naturelles de son instrument. Si Paganini connaissait les secrets du violon au point que dans ses mains, l'instrument devenait « un objet méconnu, le producteur d'une matière sonore jamais entendue, un créateur d'ectoplasmes¹⁶⁶ », les recherches de Liszt eurent le même objectif, celui d'un « piano inconnu ». Alan Walker remarque :

Liszt est au jeu du piano ce qu'Euclide est à la géométrie. Les pianistes se tournent vers sa musique pour découvrir les lois naturelles qui régissent le clavier. Il est impossible pour un pianiste moderne de tenir Liszt loin de son jeu – loin de ses biceps, de ses bras, de ses doigts –, même s'il peut ne pas se rendre compte que Liszt est là, puisque le jeu moderne implique Liszt¹⁶⁷.

En 1838, peu avant la publication des *Études d'exécution transcendante d'après Paganini* et six ans après sa rencontre avec Paganini, Liszt fut encore renforcé dans sa décision de contribuer autant que possible au développement du piano :

¹⁶³ « The wonderful performances of the unique violin virtuoso revealed to him new ideas. He now began to form that pianoforte style which combined, as it were, the excellences of all the other instruments, individually and collectively. Liszt himself called the process "the orchestration of the pianoforte. » James Huneker, *Franz Liszt*, op. cit., p. 411.

¹⁶⁴ Le titre de la première édition de son arrangement de la symphonie fut intitulé *Épisode de la vie d'un artiste – Grande Symphonie fantastique par Hector Berlioz – Partition de piano par François Liszt*.

¹⁶⁵ Céline Carencu, « De l'orchestre de Berlioz au piano de Liszt : les transcriptions d'Harold en Italie », *Revue de musicologie*, tome 99, Lyon, Société française de musicologie, 2013, p. 79.

¹⁶⁶ « [U]n oggetto sconosciuto, un produttore di una materia sonora mai udita, un creatore di ectoplasmi. » Pietro Rattalino, *Storia del pianoforte*, op. cit., 2017, p. 179.

¹⁶⁷ « Liszt is to piano playing what Euclid is to geometry. Pianists turn to his music in order to discover the natural laws governing the keyboard. It is impossible for a modern pianist to keep Liszt out of his playing – out of his biceps, his forearms, his fingers – even though he may not know that Liszt is there, since modern piano playing spells Liszt. » Alan Walker, *Franz Liszt, The Virtuoso Years, 1811-1847*, op. cit., p. 308.

[...] ma ferme volonté est de n'abandonner l'étude et le développement du piano que lorsque j'en aurai fait tout ce qu'il est possible, ou du moins tout ce qu'il m'est possible de faire aujourd'hui. Peut-être cette espèce de sentiment mystérieux qui m'attache au piano me fait-il illusion ; mais je regarde son importance comme très grande : il tient à mes yeux le premier rang dans la hiérarchie des instruments ; il est le plus généralement cultivé, le plus populaire de tous ; cette importance et cette popularité, il les doit en partie à la puissance harmonique qu'il possède exclusivement ; et, par suite de cette puissance, à la faculté de resumer et de concentrer en lui l'art tout entier. Dans l'espace de sept octaves, il embrasse l'étendue d'un orchestre, et les dix doigts d'un seul homme suffisent à rendre les harmonies produites par le concours de plus de cent instruments concertants. [...] Par les progrès déjà accomplis et par ceux que le travail assidu des pianistes obtient chaque jour, le piano étend de plus en plus sa puissance assimilatrice. Nous faisons des arpèges comme les harpes, les notes prolongées comme les instruments à vent, des staccato et mille autres passages qui jadis semblaient l'apanage spécial de tel ou tel instrument [...]. Le piano a donc d'une part, cette puissance assimilatrice, cette vie de tous qui se concentre en lui ; et de l'autre, sa vie propre, son accroissement et son développement individuel. Il est tout à la fois, pour nous servir de l'expression originale d'un ancien, *microcosme* et *microthée* (petit monde et petit dieu)¹⁶⁸.

Liszt observe les deux côtés du piano : le côté assimilateur, qui imite et reproduit, et le côté « de sa propre vie », auquel appartient tout ce qui est idiomatique au piano. De la même manière, le musicologue russe Boris Borodine distingue les deux tendances dans l'art instrumental en général : la « tendance centrifuge », qui tend à assimiler, à imiter, à reproduire les éléments provenant d'autres domaines, et la « tendance centripète », qui se nourrit principalement de l'instrument même et aspire à souligner son individualité, sa particularité¹⁶⁹. La tendance centrifuge aspire à l'universalité, à un élargissement des possibilités instrumentales qui sortent du domaine de l'instrument concerné. Le piano devient ainsi le violon, les instruments à vent, le chanteur, l'orgue et l'orchestre entier. Cette tendance est fortement présente dans l'art du violon de Paganini, et ensuite reprise par Liszt dans ses développements du langage pianistique dans les domaines de la composition et de l'interprétation.

Même si Liszt, en 1840, dans sa notice nécrologique de Paganini parue dans la *Revue et gazette musicale de Paris*, parle de la « personnalité sombre » et de l'« égoïsme » de Paganini, principalement sur le plan personnel, il resterait encore un grand admirateur des réalisations du violoniste.

Son génie, qui ne connut ni maîtres ni égaux, fut si grand, qu'il ne saurait même avoir d'imitateurs ; la trace qu'il laisse après lui, personne n'y marchera ; à sa gloire ne s'associe aucune gloire ; son nom est de ceux

¹⁶⁸ Lettre écrite à Alphonse Pictet et publiée dans la *Gazette musicale* du 11 février 1838.

¹⁶⁹ Boris Borodine, *L'Histoire de la transcription pour piano (Бородин Борис, История фортепианной транскрипции)*, op. cit., p. 103.

que l'on prononce seuls. L'éclat sans ombre de sa renommée, la royauté sans partage que l'opinion lui décerna dès son vivant, l'immense distance qu'elle établit entre lui et ceux qui aspiraient à le suivre sont choses qui ne se sont sans doute jamais produites à un pareil degré dans aucune destinée d'artiste.

[...]

Il parcourut l'Europe, attirant à lui une foule enthousiaste qui jetait l'or à ses pieds et donnait son nom comme la plus belle récompense aux artistes qui se distinguent sur d'autres instruments. On vit alors des Paganini du piano, des Paganini de la basse, des Paganini de la guitare, etc., etc.

[...]

Je n'hésite pas à le dire, une apparition analogue à celle de Paganini ne saurait se renouveler. La combinaison singulière de son talent colossal avec toutes les circonstances les plus propres à l'entourer de prestige, restera comme un fait isolé dans l'histoire de l'art¹⁷⁰.

Les réalisations au piano de Liszt, incitées par Paganini, furent transmises aux générations suivantes par son enseignement, et plus généralement par son influence dans le monde de la musique. Ainsi, l'école de Leschetizky à Vienne, d'où furent issus de nombreux brillants pianistes, fut, selon les témoignages de ses élèves, également inspirée par Liszt et par ses découvertes pianistiques. Mark Hambourg remarque que l'école de Leschetizky, « inspirée par Liszt, fit de son mieux pour éliminer l'ancienne école teutonique de la technique du piano¹⁷¹ » et qu'elle « abandonna le toucher du pur *legato* des anciens pianistes du temps de Moscheles ou de Schulhoff¹⁷² ». Hambourg souligne que les pianos de son époque étaient bien plus lourds que ceux du temps de Moscheles, et constate qu'il fallait appuyer bien plus pour arriver à un *legato*. L'articulation des doigts seuls, sans l'aide du poids de la main, que Friedrich Wieck conseille dans son ouvrage *Klavier und Gesang*¹⁷³, était ainsi, à l'époque de Liszt et de Leschetizky, déjà dépassée et remplacée par des techniques qui convenaient à un piano plus lourd.

Liszt poussa les possibilités de son instrument à l'extrême et créa un nouveau langage pianistique qui se répandit dans l'Europe entière. Alan Walker, en parlant des mérites de Liszt dans le domaine de l'art du jeu du piano, indique que tous les grands pianistes de « l'âge d'or du piano » ne sont que des branches de l'arbre lisztien :

¹⁷⁰ *Revue et gazette musicale de Paris*, septième année, 23 août 1840, n° 50, p. 431.

¹⁷¹ « *But the penetrating influence of the Leschetizky school, so triumphantly launched by Paderewski, and inspired as it was by Liszt, did its best to sweep away the old Teutonic school of pianoforte technique.* » Mark Hambourg, *From Piano to Forte*, op. cit., p. 175.

¹⁷² « *Leschetizky went away from the purely legato touch of the older pianists of the times of Moscheles and Schulhoff.* » *Ibid*, p. 50. Hambourg parle plutôt des passages rapides et brillants et non pas du *cantabile* de Schulhoff, transmis par Leschetizky à ses élèves. J'en parlerai dans la quatrième partie de l'étude.

¹⁷³ Friedrich Wieck, *Piano and Song*, Boston, Lockwood, Brooks & Company, 1875.

Quels que soient les débats à propos de sa vie et de son œuvre, une chose est généralement concédée : Liszt fut le premier pianiste moderne. Les découvertes techniques qu'il fit dans les années 1830 et 1840 furent sans précédent dans l'histoire du piano. Toutes les écoles subséquentes furent des branches de son arbre. Rubinstein, Busoni, Paderewski, Godowsky et Rachmaninov, tous ces pianistes qui formèrent ce que les historiens appelèrent ensuite « l'âge d'or du jeu du piano », seraient inconcevables sans Liszt. Ils ne copièrent pas son style de jeu ; il était inimitable. Ils n'eurent pas non plus de contacts étroits avec lui ; aucun d'eux ne fut son élève. L'influence de Liszt fut plus profonde que cela¹⁷⁴.

Le nouveau style de Liszt fut, comme celui de Paganini, aussi inhabituel qu'imposant à son époque. Marqué par ses découvertes pianistiques et la puissance de sa personnalité, il fut nommé la « grande manière », le « grand style » ou encore la « grande tradition ».

¹⁷⁴ « Whatever else the world may debate about his life and work, one thing is generally conceded: Liszt was the first modern pianist. The technical "breakthrough" he achieved during the 1830s and '40s was without precedent in the history of the piano. All subsequent schools were branches of his tree. Rubinstein, Busoni, Paderewski, Godowsky, and Rachmaninoff – all those pianists who together formed what historians later dubbed "the golden age of piano playing" – would be unthinkable without Liszt. It was not that they copied his style of playing; that was inimitable. Nor did they enjoy close personal contact with him; not one of them was his pupil. Liszt's influence went deeper than that. » Alan Walker, *Franz Liszt, The Virtuoso Years, 1811-1847*, op. cit., p. 308.

II.2. Liszt et la « grande manière »

Les ouvrages consacrés aux pianistes et à l'art du jeu du piano du début du XX^e siècle placent sans exception Liszt comme le premier représentant du style de la « grande manière ». Malgré le fait que les descriptions de ce style particulier ne coïncident pas dans l'absolu, elles ne sont pas non plus en contradiction majeure. Le terme français « grande manière » fut principalement appliqué dans les ouvrages anglophones ; on le trouve également dans des ouvrages allemands, où l'on parle de « *grosse Stil* ». Les auteurs de ces ouvrages parlent généralement avec regret de l'évident déclin artistique de l'art du piano à leur époque et de la disparition des grandes traditions du passé. Dans son ouvrage *Unicorns* (1917), James Huneker remarque ainsi :

Mais la grande manière [...] est désormais démodée, tout comme l'éloquence des vieux histrions, probablement en raison de la rareté de ses représentants ; mais aussi parce qu'elle n'attire plus un public terre-à-terre. Liszt fut le premier. Il fut dithyrambique. Il fut un volcan. [...] En réalité, Liszt n'eut jamais que deux rivaux près de son trône : Carl Tausig, le Polonais, et Anton Rubinstein, le Russe¹⁷⁵.

Dans le même ouvrage, Huneker remarque la finesse du jeu de Vladimir de Pachmann, qui « était la perfection, la perfection raffinée de la sculpture complexe d'un ornement en ivoire¹⁷⁶ », mais souligne également que son jeu « était toute miniature, sans passion ni pathos ni grande manière¹⁷⁷ ». Il oppose donc le miniaturisme de Pachmann au grand style pianistique. Il lui attribue la position de successeur de Hummel, Cramer, Field, Thalberg et Chopin, mais non de Liszt. Il remarque également que Leopold Godowsky appartient plutôt au groupe Joseffy – Pachmann qu'au groupe Anton Rubinstein – Josef Hofmann.

Abram Chasins, pianiste et critique, dans ses souvenirs *Speaking of pianists*¹⁷⁸, parle de la scène pianistique jusqu'aux années 1960. Il connaissait personnellement un nombre considérable d'interprètes importants et fut l'élève de Hofmann. Sa vision des interprètes contemporains est marquée par un sens de la perte, une tradition en déclin, la dégénérescence des grandes réalisations des temps passés. Dans cet

¹⁷⁵ « *But the grand manner [...] has gone out of fashion with the eloquence of the old histrions, probably because of the rarity of its exponents; also because it no longer appeals to a matter-of-fact public. Liszt was the first. He was dithyrambic. He was a volcano; [...] Liszt in reality never had but two rivals close to his throne; Karl Tausig, the Pole, and Anton Rubinstein, the Russian.* » James Huneker, *Unicorns*, op. cit., p. 173.

¹⁷⁶ « *[I]n its genre his playing was perfection; the polished perfection of an intricately carved ivory ornament.* » Ibid., p. 180.

¹⁷⁷ « *It was all miniature, without passion or pathos or the grand manner.* » Ibid.

¹⁷⁸ Abram Chasins, *Speaking of pianists*, op. cit.

ouvrage, Vladimir Horowitz est traité avec admiration, mais même lui, selon l'auteur, ne put égaler l'impact des grands pianistes qui le précédèrent, tels Josef Hofmann et Sergueï Rachmaninov. Chasins dit explicitement :

Remarquez, personne qui vit dans le monde réel, personne qui a observé la direction du jeu du piano, n'attend ou n'exige aujourd'hui les lumineux standards d'individualité et de grandeur d'esprit des jours passés, quand les géants du piano étaient sur Terre¹⁷⁹.

En décrivant le jeu de Myra Hess, Chasins exclut la « grandeur » de son profil pianistique¹⁸⁰ :

Son jeu ne fut qu'en quelques occasions celui d'une grande pianiste. Elle a de la chaleur plutôt qu'un tempérament ardent. Elle joue avec de la facilité, mais soigneusement¹⁸¹.

La « grandeur » réside donc, selon Chasins, au moins partiellement, dans le tempérament fougueux de l'interprète. Le pianiste ne doit pas jouer attentivement, car cela rend son jeu moins « grand ». Est-ce qu'il s'agit d'une opinion personnelle, ou d'un idéal esthétique de l'époque ?

En Allemagne, Walter Niemann¹⁸², dans son ouvrage *Meister des Klaviers*¹⁸³ (1919), applique souvent le terme « *grosse Stil* » quand il parle des élèves de Liszt ou de Leschetizky. Ainsi, quand il parle de Vassili Sapelnikov, il indique qu'il est « un pianiste comme Siloti, et donc un pianiste du grand style et un interprète exceptionnel de Liszt¹⁸⁴ ». Ossip Gabrilowitsch fut selon lui aussi un « *Spieler grossen Stils*¹⁸⁵ » et Friedheim, qui après ses études avec Anton Rubinstein étudia avec Liszt, possédait le véritable style de son dernier maître.

Ce grand virtuose, né à Saint-Petersbourg de parents allemands, possède toutes les caractéristiques humaines et artistiques des grands interprètes de Liszt : la liberté d'improvisation dans la diction musicale, l'autorité supérieure dans les présentations avec l'orchestre, la grandeur et la monumentalité, le tempérament

¹⁷⁹ « *Mind you, no one who lives in the real world, no one who has observed the course of piano-playing, expects or demands today the luminous standards of individuality and conceptual grandeur of other days when pianistic giants roamed the earth.* » *Ibid.*, p. 152.

¹⁸⁰ Myra Hess, pianiste anglaise (1890-1965).

¹⁸¹ « *On only a few occasions has her playing been that of a great pianist. She has warmth rather than burning temperament. She plays easily but carefully.* » *Ibid.*, p. 152.

¹⁸² Walter Niemann (Hambourg, 1876 – Leipzig, 1953), compositeur, critique et musicologue allemand.

¹⁸³ Walter Niemann, *Meister des Klaviers*, *op. cit.*

¹⁸⁴ « *Er ist vielleicht in noch höherem Grade wie Siloti ein Pianist grossen Stils und daher ein hervorragender Lisztspieler.* » *Ibid.*, p. 68.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 69.

fougueux, le pathétisme héroïque, la grande puissance créatrice et une force infatigable. Le véritable style de Liszt, soutenu par une virtuosité vraiment éblouissante et brillante¹⁸⁶ !

Les pianistes mêmes parfois s'exprimaient à propos de la « grande manière » et remarquaient aussi sa disparition. Moriz Rosenthal voyait sa génération comme la seule héritière légitime de ces « grandes » traditions pianistiques qui, selon lui, ne provenaient pas seulement de Liszt, mais du triumvirat Liszt-Chopin-Rubinstein. En parlant de la nouvelle école du piano, il dit :

La nouvelle école de piano n'existe pas. Le simple fait qu'un pianiste n'ait pas étudié avec Liszt, qu'il n'ait pas entendu l'école de Chopin, et qu'il n'eut jamais le privilège d'écouter Rubinstein, ne lui permet pas de prétendre, dans son déni sans espoir, à une quelconque distinction ou à une quelconque grandeur. Ayant manqué le grand triumvirat Liszt-Chopin-Rubinstein, les pianistes de la jeune génération sont forcés d'apprendre de nous, qui avons eu le grand privilège d'étudier directement ou indirectement avec les géants de la musique et du piano. S'ils choisissent de nous tourner le dos, ils ne nous feront pas de mal, ils n'en feront qu'à eux-mêmes¹⁸⁷.

La « grandeur » selon Rosenthal, donc, proviendrait directement du triumvirat Liszt-Chopin-Rubinstein. Dans l'interview accordée au magazine musical *Etude*¹⁸⁸ en 1937, en parlant de la « grande manière », terme qu'il utilisait souvent pour opposer son style préféré à celui des pianistes plus jeunes, il dit :

Une façon de jouer qui se forme elle-même sur des concepts grandioses, qui fait de ces concepts une chose très personnelle par un immense enthousiasme et qui peint ses images pianistiques avec de larges coups de pinceau, hardis et éclatants¹⁸⁹.

¹⁸⁶ « Dieser grosse, in Petersburg von deutschen Eltern geborene Virtuose besitzt alle menschlichen und künstlerischen Charaktereigenschaften des ebenso grossen Lisztspielers: improvisatorische Freiheit der musikalischen Diktion, überlegene Führung im Vortrag mit dem Orchester, Zug ins Grosse und Monumentale, zündendes Temperament, heroisches Pathos, männlich herbe und hochbedeutende Gestaltungskraft, bedeutende Wucht, unermüdliche Kraft. Echter Lisztstil, interstützt durch eine wahrhaft blendende und glänzende Virtuosität! » Ibid., p. 87.

¹⁸⁷ « There is no such thing in existence as a "new school of piano playing." The mere fact that one has not studied with Liszt, that one has not heard the Chopin school, and that one has never been privileged to listen to Rubinstein is a colossal drawback and can never constitute in its helpless negativity any claim to distinction or greatness. Having missed the great Triumvirate Liszt-Chopin-Rubinstein, the pianists of the younger generation are bound to learn from those of us who had the great privilege to study directly or indirectly with these pianistic and musical giants. If they choose to turn away from us they will not harm us, but themselves. » Mark Mitchell et Allan Evans, *Moritz Rosenthal in Words and Music*, op. cit., p. 77.

¹⁸⁸ Magazine musical fondé par Theodore Presser (1848-1925) à Lynchburg aux États-Unis. La première édition date de 1883 et la dernière de 1957, bien après le décès du fondateur.

¹⁸⁹ « The grand manner is, very simply – a grand manner. A manner of playing which forms itself upon grand concepts, makes such concepts personal by grand enthusiasms, and paints its pianistic pictures in bold, brilliant, grand strokes. » *Etude magazine*, mai 1937. Cité dans Mark Mitchell et Allan Evans, *Moritz Rosenthal in Words and Music*, op. cit., p. 3.

Il remarque que dans la plus jeune génération de pianistes, la générosité des concepts a été remplacée par une approche plus pratique de la musique :

Les représentants les plus typiques de ces temps modernes semblent moins concernés par l'effusion d'enthousiasmes généreux que par les moyens pratiques qui mènent à la réalisation des objectifs. Il n'est pas considéré comme « intelligent » de donner libre cours à l'expression des émotions les plus profondes¹⁹⁰.

Nous remarquons que l'enthousiasme et l'émotion prennent le rôle central dans le concept de la « grandeur » de Rosenthal, mais dans ces citations, nous ne trouvons pas de description cohérente de son style de jeu pianistique préféré.

Josef Hofmann, le plus grand pianiste selon Abram Chasins, partageait le point de vue selon lequel le présent est indigne du passé. Il prétendait que son jeu n'était pas plus que l'ombre de la force titanesque de son maître Anton Rubinstein¹⁹¹. N'ayant aucun doute sur le fait que les plus illustres représentants de la « grande manière » furent Liszt et son maître, il essaye de décrire la différence entre les deux pianistes :

Je n'ai jamais entendu ni rencontré Liszt, qui est mort quand j'avais 16 ans et qui n'était pas apparu en public dans les vingt dernières années. Toutefois, par les descriptions faites par nombre de mes amis et par l'étude de ses œuvres, je suis arrivé à former une claire idée de son jeu et de sa personnalité. En tant que virtuose, je crois que Liszt était supérieur à Rubinstein, car son jeu devait posséder des qualités magnifiques, éblouissantes. Rubinstein excellait par sa sincérité, par la puissance démoniaque et orageuse de sa grande passion, qualités que Liszt passa au crible d'une éducation supérieure et, si vous comprenez ce que j'entends par ce terme, de l'élégance d'un *gentleman*. Il fut, dans le sens le plus élevé du mot, un homme du monde ; Rubinstein était un colossal créateur d'orages, avec un souverain mépris de la convention et du protocole. La différence principale entre les deux réside dans leur caractère. En tant que musiciens, du point de vue de leurs habiletés et capacités naturelles, ils étaient probablement du même calibre gigantesque que nous chercherions en vain aujourd'hui¹⁹².

¹⁹⁰ « *The more typical representatives of this modern day seem less concerned with a free outpouring of generous enthusiasms, than with the practical means of achieving some goal. It is not considered "smart" to give unfettered expression to one's deepest emotions.* »

¹⁹¹ Kenneth Hamilton, *After the Golden Age, Romantic Pianism and Modern Performance*, op. cit., p. 6.

¹⁹² « *Liszt, who died when I was sixteen years old and had not appeared in public for some twenty years previously, I never met and never heard. Still, from the descriptions which many of my friends gave me of him, and from the study of his works, I have been able to form a fair idea of his playing and his personality. As a virtuoso I think Liszt stood above Rubinstein, for his playing must have possessed amazing, dazzling qualities. Rubinstein excelled by his sincerity, by his demoniacal, heaven storming power of great impassionedness, qualities which with Liszt had passed through the sieve of a superior education and if you understand how I mean that term gentlemanly elegance. He was, in the highest meaning of the word, a man of the world; Rubinstein, a world-stormer, with a*

Eduard Hanslick constata que Rubinstein provoquait une grande fascination chez les auditeurs, car « ses vertus surgissent de la source qui est en train de s'assécher rapidement – et pas seulement en Allemagne –, d'une robuste sensualité et d'un amour pour la vie¹⁹³ ». Mais Rubinstein, qui entendit Liszt dans les années 1840 et qui admit dans ses écrits autobiographiques être devenu à cette époque « un imitateur dévoué de Liszt, de ses manières et mouvements, de la façon dont il secouait ses cheveux, de sa manière de tenir les mains, de toutes les particularités des mouvements de son jeu¹⁹⁴ », à l'occasion de sa tournée aux États-Unis, dit à William Steinway : « Mettez tout le reste de nous ensemble, nous n'en ferons pas un Liszt¹⁹⁵. »

Dans les exemples des écrits de Huneker, Chasins et Niemann ainsi que chez Rosenthal, Hofmann et Rubinstein, nous avons démontré que les pianistes regrettaient le déclin de la « grande manière » de leur temps, et qu'ils croyaient que leurs maîtres possédaient un art supérieur au leur. Mais en remontant, à travers leurs regards, jusqu'à Liszt, ces séquences s'arrêtent : le pianiste, malgré son profond respect pour Bach, Beethoven et son contemporain Chopin, ne doutait pas de ses réalisations pianistiques et ne trouvait pas qu'elles fussent inférieures à celles du passé¹⁹⁶. Il devait être parfaitement conscient de l'importance de ses réalisations pour le développement du piano, dans lesquelles il se jeta avec détermination.

Mais arrivons-nous à donner une définition de la « grande manière » ? Celle-ci réside peut-être dans le piano déclamatoire, orchestral, dans le grand tempérament et le grand enthousiasme de l'interprète, et inclut, comme le constate Niemann, des éléments d'improvisation et une grande virtuosité. En même temps, nous ne la trouvons pas dans le miniaturisme pianistique. Nous pouvons également conclure qu'elle est conditionnée par le répertoire exécuté.

La « grande manière » devrait toutefois impliquer des techniques du jeu du piano nouvelles à l'époque de Liszt, bien éloignées, selon Mark Hambourg, de la « vieille école teutonique¹⁹⁷ ». Les nouvelles techniques, les nouveaux « grands » concepts et la nouvelle écriture remplacèrent les anciennes approches du piano, principalement grâce à la rencontre Paganini-Liszt.

sovereign disregard for conventionality and for Mrs. Grundy. The principal difference lay in the characters of the two. As musicians, with regard to their natural endowments and ability, they were probably of the same gigantic calibre, such as we would seek in vain at the present time. » Josef Hofmann, *Piano Playing with Piano Questions Answered*, Philadelphia, Theodore Presser, 1920, p. 158-159.

¹⁹³ Henry Pleasants, *Hanslick's Music Criticisms*, New York, Dover, 1988, p. 229.

¹⁹⁴ Anton Rubinstein, *Autobiography*, Honolulu, University Press of the Pacific, 2005, p. 19.

¹⁹⁵ « Put all the rest of us together, and we would not make one Liszt. » William Mason, *Memories of a musical life*, New York, Century, 1902, p. 111. Cité dans Kenneth Hamilton, *After the Golden Age, Romantic Pianism and Modern Performance*, op. cit., p. 7.

¹⁹⁶ Kenneth Hamilton, *After the Golden Age*, ibid., p. 10.

¹⁹⁷ Mark Hambourg, *From Piano to Forte*, op. cit., p. 175.

La *Méthode des méthodes* de Moscheles et Fétis oppose le jeu de Liszt à celui de l'école de Hummel :

Son talent [de Liszt] est la déviation la plus complète qu'on puisse imaginer de l'école de Hummel. La délicatesse du toucher n'est pas l'objet principal de son talent, et ses vues se portent sur l'augmentation de puissance du piano, et sur la nécessité de rapprocher cette puissance de celle de l'orchestre, autant qu'il est possible. De là certaines combinaisons qui lui sont particulières de l'emploi fréquent des pédales avec des procédés spéciaux d'attaque des touches, combinaisons d'un grand effet, mais qui exigent une étude longue et approfondie de l'instrument ainsi que beaucoup de force nerveuse¹⁹⁸.

Un nouveau « grand piano » remplaça le piano chantant, et ce piano resta au centre de la scène pianistique jusqu'au milieu du XX^e siècle. Kenneth Hamilton, dans son essai de donner un cadre temporel à la « grande tradition », présente deux hypothèses. Selon la première, la grande tradition commence avec le duel pianistique de Liszt et Thalberg en 1837 et finit en 1941 avec le décès de Paderewski. Selon la deuxième, elle commence avec l'invention du double échappement des pianos Érard et termine avec le début de l'utilisation routinière de la technologie d'enregistrement permettant des modifications et des corrections (*editing* en anglais) dans les années 1940.

II.2.1. Les variantes de Liszt : des aspirations à l'idéal

L'une des spécificités les plus marquées dans l'œuvre de Liszt réside dans le fait que ses œuvres existent souvent en plusieurs versions. L'auteur trouvait probablement que certains de ses morceaux pouvaient être optimisés du point de vue de la forme, que leurs adaptations à l'instrument pouvaient être améliorées, ou qu'une version supplémentaire pouvait simplement donner un autre point de vue à l'œuvre. Il adaptait, variait ou paraphrasait les œuvres d'autrui comme ses œuvres originales.

Dans ces processus de transformation et d'adaptation des œuvres conformément à ses réalisations pianistiques, Liszt se montra souvent un innovateur : il fallait reconcevoir la mécanique d'exécution, et dans ses créations, il considérait le respect de la tradition comme une paresse¹⁹⁹. Comme le constate Alan Walker, sa maxime était « la lettre tue, mais l'esprit vivifie²⁰⁰ ».

¹⁹⁸ François-Joseph Fétis et Ignaz Moscheles, *Méthode des méthodes*, Paris, Schlesinger, 1840, p. 3.

¹⁹⁹ Alan Walker, *Franz Liszt, The Virtuoso Years*, op. cit., p. 327.

²⁰⁰ « *The letter killeth but the spirit giveth life.* » Ibid., p. 326.

En tant qu'interprète, il essayait de pénétrer les œuvres en les jouant différemment et de deviner leur vrai sens. Cela le mena parfois à des exagérations à cause desquelles il fut critiqué. Ainsi, durant une présentation avec Ole Bull de la *Sonate « Kreutzer »* de Beethoven, les libertés prises par les artistes furent désapprouvées par le public²⁰¹.

Kenneth Hamilton constate qu'« il est possible que Liszt eut une sorte de forme idéale loin de ses yeux, mais il ne l'atteignait souvent pas tout à fait, même de son propre aveu²⁰² ». Dans sa lettre à Karl Klauser, qui arrangea *Les Préludes* pour piano, Liszt écrit :

Le fait est que la passion des variantes et de ce qui me paraît être des améliorations du style m'occupe singulièrement et augmente avec l'âge. [...] C'est la recherche persistante du mieux possible qui caractérise le véritable artiste²⁰³.

La variation était donc pour Liszt une manifestation de l'aspiration à ce qui est mieux et à ce qui est plus proche de l'idéal. Les différentes variantes de ses œuvres peuvent être trouvées dans ses éditions d'œuvres, mais aussi dans ses interprétations notées par d'autres pianistes ou par ses élèves. Le *Liszt Pädagogium* de Nina Ramann²⁰⁴, qui n'attira que peu l'attention des interprètes et des éditeurs des œuvres pour piano de Liszt, donne des informations précieuses concernant la façon dont l'auteur les exécutait. Il nous permet aussi de prendre conscience du statut de l'œuvre à travers sa pratique musicale. Kenneth Hamilton constate que le *Liszt Pädagogium* « est resté intact pour la plupart des interprètes modernes et [que] ses conseils ont été considérés comme insignifiantes par de nombreuses éditions *urtext*²⁰⁵ ». Les différences entre les versions éditées par Liszt et les versions qu'il exécutait, et que Ramann nous transmet, vont de simples variantes de cadences à la réécriture entière ou au réarrangement du matériel concerné. Les éditions de la *Neue Liszt Ausgabe* de Budapest reprennent, dans la plupart des cas, les remarques de Liszt indiquées dans l'ouvrage de Ramann, mais pas toujours.

²⁰¹ « He would try to penetrate to the very heart of a composition, playing it through in a variety of different ways until he thought that he had divined its true meaning. This sometimes led him into exaggeration and made him the target of criticism. Once, during a performance of Beethoven's *Kreutzer Sonata* (with Ole Bull), such liberties were taken with the interpretation as to "call forth the disapprobation of the audience. » Ibid.

²⁰² « Liszt may have had some sort of ideal form distantly from his eye, but he often never quite attained it, even by its own admission. » Kenneth Hamilton, *After the Golden Age*, op. cit., p. 229.

²⁰³ La Mara, *Franz Liszt's Briefe, Achter Band. 1823-1886*, op. cit., p. 161.

²⁰⁴ L'ouvrage fut publié à Leipzig en 1902 chez Breitkopf et réimprimé en 1986 chez le même éditeur. Je l'ai consulté dans la traduction italienne de Rossana Dalmonte. Lina Ramann, *Liszt Pädagogium, a cura di Rossana Dalmonte*, op. cit.

²⁰⁵ « Unfortunately, the *Liszt-Pädagogium* appears to have slumbered undisturbed by most modern performers and its advice treated as irrelevant for many *urtext* publications. » Kenneth Hamilton, *After the Golden Age*, op. cit., p. 237.

Nous remarquons que Liszt exécutait souvent les cadences différemment par rapport au texte que lui-même avait publié, et ajoutait des transitions pour les différentes parties du morceau, et donc des mesures supplémentaires. Les *Réminiscences de Robert le Diable* sont publiées en deux versions, mais il les exécuta dans une troisième. Nous voyons dans l'exemple suivant la version initiale (au-dessus) et la version notée par Lina Ramann dans le *Liszt Pädagogium* et transmise par la *Neue Liszt Ausgabe*.



Exemple 3 : *Réminiscences de Robert le Diable*, mes. 175-178 : la version notée et publiée par Liszt et la version notée par Lina Ramann

Ramann nous informe aussi que dans la troisième *Consolation*, « [l]e maître allongeait la cadence avec des répétitions *ad libitum* de la dernière figure jusqu'à l'arrivée au *rien du son* qu'il pouvait atteindre (toutefois sans ralentir)²⁰⁶ ».



Exemple 4 : Le motif à répéter *ad libitum* jusqu'à la disparition du son dans la cadence de la 56^e mesure de la troisième *Consolation*

²⁰⁶ « Die Kadenz liess der Meister verlängern durch *ad libitum* – Wiederholungen der letzter Figur [der rechten Hand] bis der Spieler bei dem ihm erreichbaren "niente des Klagens" (jedoch ohne zu retardieren) ankam... » Franz Liszt, *Consolations*, Budapest, Editio Musica Budapest, 1981, p. 107.

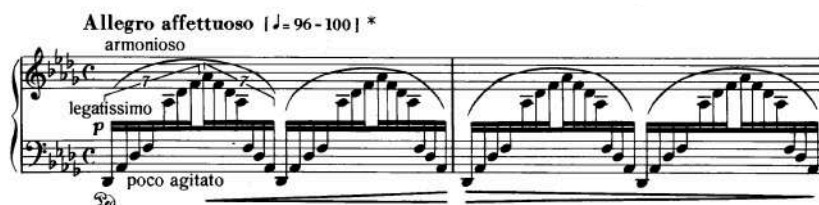
Cette modification de cadence pourrait sans doute être appliquée dans le même esprit à de nombreuses œuvres de Liszt, qui disparaissent dans les aigus. Le même idiome d'éloignement et de disparition est également présent dans les œuvres de Chopin, comme dans le *Nocturne* op. 9 n° 2.

L'édition de Budapest²⁰⁷ propose aussi les variantes notées par Ramann pour la *Valse-Improptu*, où l'auteur ajouta des cadences et des transitions qui ne sont pas présentes dans les publications précédentes de l'œuvre. Toutefois, dans le cas de la troisième *Étude de concert* intitulée *Un sospiro*, l'édition d'Alexander Siloti offre une transmission plus juste de l'esprit des interprétations de l'auteur que l'édition hongroise. Elle correspond aux indications de Ramann et partiellement à la version exécutée par Liszt. Siloti indique :

La façon dont Liszt jouait la présente étude diffère fortement de la version publiée. En effet, il la changea beaucoup et ajouta tant de nouveautés que j'ai trouvé impossible de noter chaque changement, comme je l'ai fait dans ma révision des œuvres de Chopin²⁰⁸.

La version notée ne correspond donc à nouveau pas entièrement à ce que jouait l'auteur. De ce que Siloti a noté, nous voyons que Liszt, contrairement à ce qui est indiqué dans la partition publiée, doublait la première basse, commençait l'étude *forte*, progressant ensuite *diminuendo*.

Version publiée par Liszt :



Version exécutée par Liszt
et publiée par Siloti :



Exemple 5 : Le début de l'étude *Un sospiro* dans la version publiée par Liszt et dans la version de l'édition de Siloti

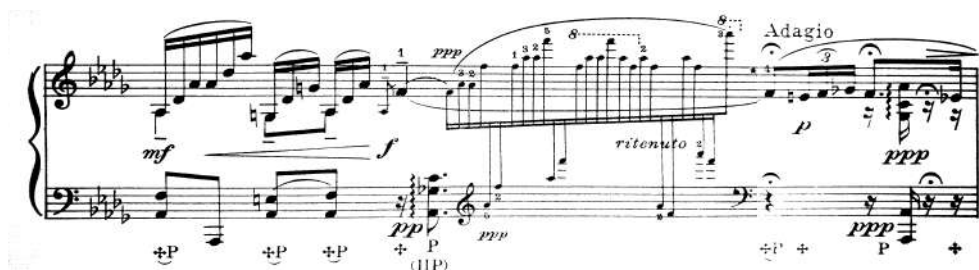
²⁰⁷ Neue Liszt-Ausgabe, volume 13, *Dances, Marches and Scherzos I*, Budapest, 1985.

²⁰⁸ « Franz Liszt's playing of this Etude differed greatly from the published version. In fact, he changed it so greatly and added so much that was new that I found it impossible to mark every individual change, as I have done in my revisions of Chopin's compositions. » Alexander Siloti, *The Alexander Siloti Collection*, New York, Carl Fisher, 2003, p. 186.

Version publiée par Liszt :



Version de Siloti :



Non seulement Liszt modifiait lui-même ses œuvres au cours de ses prestations, mais il conseillait à ses élèves de traiter ses œuvres librement. Winthrop Chanler, qui assista à un cours de piano donné par Liszt à Rome en 1877, donne dans ses mémoires des détails intéressants sur l'attitude du compositeur vis-à-vis du texte.

²⁰⁹ « *A student played one of Liszt's own rhapsodies; it had been practiced conscientiously, but did not satisfy the master. There were splashy arpeggios and rockets of rapidly ascending chromatic diminished sevenths. "Why don't you play it this way?" asked Liszt, sitting at his second piano and playing the passage with more careless bravura. "It was not written so in my copy," objected the youth. "Ja, das dürfen Sie nicht so genau nehmen" (Oh, you need not take that so literally), answered the composer. He intended his rhapsodies to be played rhapsodically,*

L'édition par Henselt des *Réminiscences de Lucia di Lammermoor*, qui inclut d'importants changements textuels par rapport à l'original, était également vivement recommandée par Liszt : « J'ai toujours joué ces pièces librement, et non pas comme elles ont été imprimées. Henselt m'entendit la jouer une fois et inclut dans son édition beaucoup de ce qu'il apprit²¹⁰ ». Liszt eut apparemment l'opportunité de corriger le texte de la variante de Henselt avant sa publication, mais il refusa, affirmant que toutes les variantes sont « parfaitement convenables²¹¹ ». Nous remarquons que la version de Henselt varie significativement de la version publiée par Liszt.

with a certain character of improvisation. » Winthrop Chanler, *Roman Spring*, Boston, Little, Brown and Company, 1943, p. 86-87.

²¹⁰ August Göllerich, *The Piano Master Classes of Franz Liszt 1884-1886*, trad. de Richard Louis Zimdars, Bloomington, Indiana University Press, p. 140.

²¹¹ Alan Walker, *Living with Liszt*, New York, Pendragon Press, 1995, p. 224.

Le concept de fidélité à la partition est difficilement applicable à l'œuvre de Liszt. Ses œuvres existent dans de multiples versions éditées, dont les différences vont des nuances jusqu'aux véritables réélaborations. L'exemple de ses différentes versions de ses *Études* d'après Paganini en témoigne magistralement. Les versions de Henselt et de Liszt lui-même nous permettent d'imaginer combien de versions de ses œuvres n'ont jamais été notées, avec lesquelles l'auteur aurait pu être parfaitement d'accord. Dans le cas des successeurs de Liszt, quelques-unes de ces variantes ont toutefois été fixées par des enregistrements. Ainsi, Arthur Friedheim, élève de Liszt, dans son enregistrement sur rouleau²¹⁵ de la deuxième *Légende, Saint-François de Paule marchant sur les flots*, prolonge la cadence des mesures 36-41 et Ferruccio Busoni, dans son enregistrement de la même pièce²¹⁶, varie non seulement la cadence, mais va plus loin dans ses élaborations de plusieurs sections. Ces pianistes de la « grande manière », successeurs de Liszt, ont tous gardé l'esprit créatif par rapport à l'œuvre. Elle n'est pas parfaite ni écrite pour rester intacte. Il ne doit donc pas nous surprendre que Josef Hofmann, à l'occasion de son concert de jubilé d'or²¹⁷, commença la première *Ballade* de Chopin avec quelques accords d'introduction improvisée, que Busoni, dans son seul enregistrement phonographique²¹⁸, traita le *Prélude* op. 28 n° 7 de Chopin comme prélude à l'*Étude* op. 10 n° 5 et attacha les deux morceaux l'un à l'autre avec des passages transitoires de sa main, ou encore que Friedman recourut souvent à des modifications textuelles, comme un critique le remarqua :

Si quelqu'un voulait connaître le caractère artistique de la *Ballade* de Chopin ou de la *Sonate*, il ne devrait pas aller vers Friedman pour des instructions, car cet artiste respecte aussi peu l'esprit du poète de la musique que les notes, les pauses, les indications agogiques et dynamiques : il compose et ajoute des accords aux notes écrites s'il en a envie²¹⁹.

Grigoriï Kogan²²⁰ disait que Busoni, dans ses interprétations, dans sa pleine créativité, jouait toujours Beethoven-Busoni, Chopin-Busoni et jamais seulement Beethoven ou Chopin, et Paderewski lui-même, pour défendre son remplacement d'un *diminuendo* par un *crescendo* dans un trio de Brahms, dit qu'« [i]l ne s'agit pas de ce qui est écrit, mais de l'effet musical²²¹ ».

²¹⁵ Duo-Art, D771, 1919. L'enregistrement est disponible sur YouTube.

²¹⁶ Hupfeld, HUP51885, 1906. L'enregistrement est accessible sur YouTube.

²¹⁷ Enregistré le 23 novembre 1937 au Metropolitan Opera House de New York. VAI audio 1020-2, 1994.

²¹⁸ Enregistré à Londres le 27 février 1922, pour British Columbia Records.

²¹⁹ « *If someone is curious about the artistic character of a Chopin Ballade or Sonata, he should not go to Friedman for schooling, for this artist respects the spirit of the music poet as little as the note heads, the rests, the agogic and dynamic indications: he composes and adds complete chords to the written notes if he feels like it.* » Aladár Toth, *Pesti Napló*, 23 mars 1939 ; réimprimé dans Aladár Toth, *Toth Aladár válogatott zenekritikái, 1934-1939*, Budapest, F. Bónis, 1968. Cité dans la traduction anglaise dans l'ouvrage d'Allan Evans, p. 171. Aladár Toth était à l'époque l'un des principaux critiques de Budapest et le mari de la pianiste Annie Fisher.

²²⁰ Grigoriï Kogan, *Busoni as a Pianist*, trad. de Svetlana Belsky, Rochester, University of Rochester Press, 2010, p. 28.

²²¹ Harold Bauer, *His Book*, New York, W. W. Norton & Company, 1948, p. 272.

Les présents exemples ouvrent sans doute pour les éditeurs de partitions de musique de nombreuses questions sur la façon dont une œuvre publiée doit être présentée. La transmission « dans l'esprit de l'œuvre » devient plus valable que la transmission « mot à mot ». Ce qui est moins précis reste plus proche de l'idée de l'auteur et du sens de l'œuvre. Clive Brown remarque ainsi :

Le processus d'édition a été généralement basé sur la présupposition qu'il y a une unique version finale de l'œuvre, qui représente les idées définitives du compositeur (la *Fassung letzter Hand*) [...] les copies et le matériel liés à l'exécution tendaient à être relégués à une position subsidiaire, même s'ils représentaient souvent de plus près ce que les compositeurs et leurs contemporains jouaient en réalité²²².

Ainsi, la « mentalité *urtext*²²³ », développée à partir des années 1950, avec le rejet de l'« impureté » des pratiques musicales du XIX^e et du début du XX^e siècle, semble s'opposer à l'esprit et au sens de l'art de Liszt. Kenneth Hamilton distingue la transmission « littérale » de la transmission « spirituelle » :

La notation, inévitablement inexacte et sans vie, n'arrive pas à définir adéquatement tous les aspects de la musique. En effet, elle peut même être trompeuse, laissant substantiellement son destin à la merci du talent et de la compréhension de l'interprète. L'interprétation littérale est implicitement opposée à l'interprétation spirituelle, qui communique avec le cœur de l'œuvre. L'interprétation peut-elle être littérale et spirituelle en même temps²²⁴ ?

C'est l'interprétation spirituelle qui implique la subjectivité de l'interprète. L'œuvre dépend donc de l'exécutant et lui appartient presque autant qu'à l'auteur. Lina Ramann remarque :

²²² « *The editing process has generally been based on a presumption that there is a single definitive version of the work, which represents the composer final thoughts (the *Fassung letzter Hand*) [...] copies and performance material have tended to be relegated to a subsidiary position, although they may often represent more closely what composers and their contemporaries actually played.* » Clive Brown, avant-propos à l'ouvrage de Neal Peres da Costa, *Off the Record, Performing Practices in Romantic Piano Playing*, op. cit., p. X-XI.

²²³ Terme appliqué dans l'avant-propos de Clive Brown, *ibid.* Il indique qu'elle s'oppose aux pratiques musicales du XIX^e et du début du XX^e siècle.

²²⁴ « *The inevitably inexact and lifeless notation can never delineate every aspect of music adequately – indeed might even mislead – leaving its fate substantially at the mercy of the performer's talent or understanding. A "literal" rendition is here implicitly contrasted with a "spiritual" one that communicates the artistic core of the work. Can an interpretation be both literal and spiritual at the same time?* » Kenneth Hamilton, *After the Golden Age*, op. cit., p. 234.

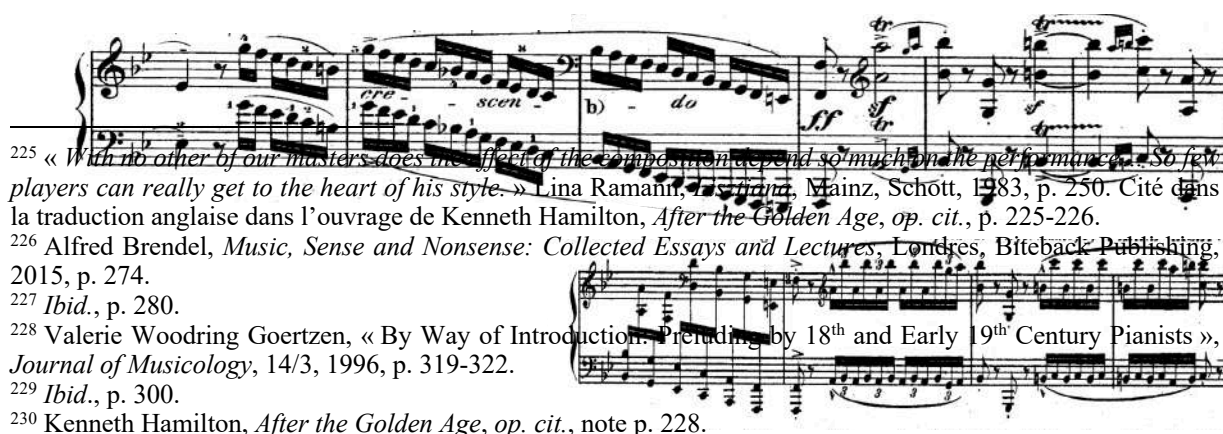
Chez aucun de nos autres maîtres, l'effet de la composition ne dépend dans une telle mesure de l'interprétation... Il y a si peu de pianistes qui arrivent vraiment au cœur de son style²²⁵.

Alfred Brendel, dans le même sens, s'aperçoit aussi que les œuvres de Liszt sont parfois mal vues, car elles sont mal interprétées²²⁶. Selon lui, leur caractéristique est qu'elles reflètent le caractère de l'interprète. La musique de Liszt, qui voyait l'œuvre comme « une tragique et émouvante mise en scène de ses propres émotions²²⁷ », invite donc l'interprète à l'approcher dans cet esprit.

Il est indispensable de mentionner que les pratiques dont je viens de parler étaient également présentes chez les pianistes qui ne faisaient pas forcément partie de la « grande manière ». Clara Schumann réalisait ainsi des préludes entre les différentes pièces de son mari, comme dans les *Fantasiestücke* op. 12, et Felix Mendelssohn n'hésitait pas à *préluder* avant ses morceaux²²⁸. Les méthodes de Czerny, Hummel et Kalkbrenner donnaient des instructions sur les techniques de construction des préludes²²⁹. Toutefois, les adaptations de la « grande manière » impliquent l'application d'une nouvelle écriture, à l'époque inconnue, correspondant aux nouveaux pianos, plus lourds, et tendant à amplifier les effets désirés et à les adapter aux grandes salles.

II.2.2. Les adaptations au piano de la « grande manière » : les octaves, les accords

Si Liszt concevait ses œuvres pour piano selon ses réalisations pianistiques, il fallait aussi réviser et adapter les œuvres d'autres compositeurs pour qu'elles soient exécutables dans sa « grande manière ». Ainsi, il adaptait à son style les œuvres de Beethoven, qu'il voyait principalement comme un compositeur romantique adapté au style d'exécution presque moderne²³⁰. Nous trouvons un exemple d'adaptation dans sa *Sonate* op. 106, éditée par Bülow, qui, pour les dernières mesures, nous propose la variante jouée par Liszt.



225 « With no other of our masters does the effect of the composition depend so much on the performance. So few players can really get to the heart of his style. » Lina Ramann, *Lisztiana*, Mainz, Schott, 1983, p. 250. Cité dans la traduction anglaise dans l'ouvrage de Kenneth Hamilton, *After the Golden Age*, op. cit., p. 225-226.

226 Alfred Brendel, *Music, Sense and Nonsense: Collected Essays and Lectures*, Londres, Briteback Publishing, 2015, p. 274.

227 *Ibid.*, p. 280.

228 Valerie Woodring Goertzen, « By Way of Introduction: Preluding by 18th and Early 19th Century Pianists », *Journal of Musicology*, 14/3, 1996, p. 319-322.

229 *Ibid.*, p. 300.

230 Kenneth Hamilton, *After the Golden Age*, op. cit., note p. 228.

Exemple 8 : La Sonate op. 106 de Beethoven dans l'édition de Hans von Bülow. Mes. 3-8 du dernier *Tempo I*

Nous remarquons que Liszt exécutait les unissons de Beethoven en octaves martelées, et les trilles à la main droite comme des trémolos. Voici un exemple du « grand piano » de Liszt qui tend à amplifier l'effet que la partition implique, mais que, peut-être, elle ne prononce pas assez. La nouvelle écriture soutient le développement dramaturgique de l'œuvre. Les octaves martelées permettent l'exécution d'un grand *crescendo* et une meilleure articulation. Le trémolo, avec la rotation du bras qu'il implique, assure plus de puissance au *fortissimo* final. Amy Fay nous informe que Liszt se considérait comme l'inventeur de ces octaves martelées :

« Oh, j'ai inventé bien des choses », dit-il, indifférent. « Cela, par exemple », et il commença à jouer des octaves chromatiques martelées à la basse du piano. C'était très grand, et fit réverbérer le salon²³¹.

James Hunker, dans son ouvrage sur Liszt, confirme aussi que les gammes en octaves martelées sont dues à Liszt²³². Elles apparaissent pour la première fois en 1835²³³ dans ses *Réminiscences de La Juive*. Fétis et Moscheles remarquent qu'il les exécutait de façon exceptionnelle : « M. Liszt exécute les gammes chromatiques en octaves sans les doigter avec une rapidité qui tient du prodige²³⁴. »

²³¹ « "Oh, I've invented a great many things" said he, indifferently — "this, for instance" — and he began playing a double roll of octaves in chromatics in the bass of the piano. It was very grand, and made the room reverberate. » Amy Fay, *Music-Study in Germany*, Chicago, A. C. McClurg & Company, 1886, p. 241.

²³² « Liszt, doubtless, was the first who introduced interlocking octaves instead of the chromatic scale at the close; Tausig followed his example. » James Hunker, *Franz Liszt, op. cit.*, p. 77.

²³³ Selon Kenneth Hamilton, dans son ouvrage *After the Golden Age, op. cit.*, p. 231.

²³⁴ François-Joseph Fétis et Ignaz Moscheles, *Méthode des méthodes, op. cit.*, p. 56.



Exemple 9 : F. Liszt, *Réminiscences de La Juive*, mes. 476

De nos jours, le remplacement d'une gamme à l'unisson par des octaves martelées dans une sonate de Beethoven serait probablement jugé comme une violation de l'œuvre. Mais Beethoven fut le professeur de Czerny qui lui-même enseigna à Liszt, et Leschetizky soulignait toujours que Beethoven jouait très librement ses œuvres. Le remplacement des gammes à l'unisson par des gammes en octaves fut repris par de nombreux pianistes, notamment Ignaz Friedman, qui l'appliqua dans son édition des œuvres de Chopin – encore une adaptation de l'œuvre au « grand piano ».

Antoine Marmontel nous donne la preuve que le jeu martelé était neuf à l'époque de Liszt : il dit ainsi, dans ses *Conseils d'un professeur sur l'enseignement technique et esthétique*, à propos de l'exécution des trilles au piano :

Il y a un autre procédé tout récent, employé par Liszt, Rubinstein, Ritter et quelques virtuoses de l'école moderne : c'est le trille divisé aux deux mains, pratiqué par les timbaliers dans les roulements précipités. Ce genre de trille, tout exceptionnel qu'il soit, produit le plus grand effet quand on l'emploie à propos dans les grandes salles exigent une sonorité intense²³⁵.

Et voici un « grand » trille. Ce que Liszt découvre, c'est que l'articulation des doigts ne peut pas rivaliser avec le potentiel qui réside dans l'alternance des mains, qui implique l'exploitation du poids du bras selon la sonorité désirée. Ainsi, dans les gammes, trilles et autres passages en octaves martelées, l'articulation des doigts est remplacée par l'alternance des mains qui assurent plus de puissance, plus de prononciation ou, au final, un effet plus brillant, plus *grand*. Ce type d'exécution fut ensuite repris par de nombreux

²³⁵ Antoine Marmontel, *Conseils d'un professeur sur l'enseignement technique et esthétique*, Paris, Au Ménestrel, 1906, p. 62.

pianistes. Carl Tausig, dans la meilleure tradition de son maître, exécutait le finale du concerto de Chopin en octaves :

Chopin :

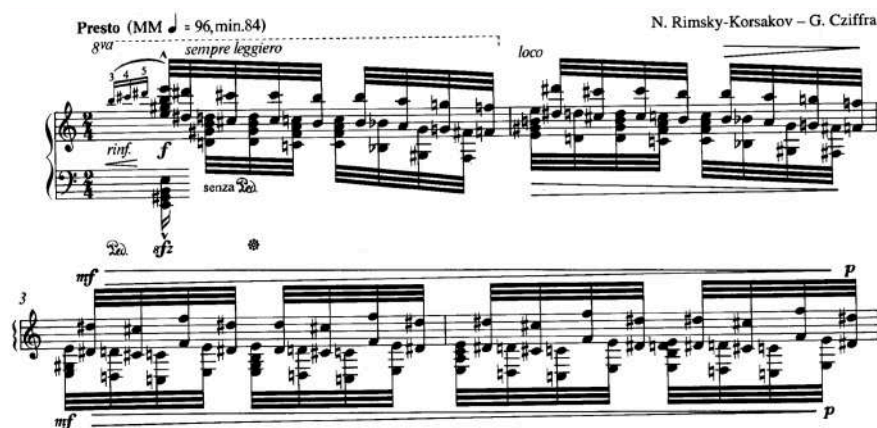


Tausig :



Exemple 10 : F. Chopin, 3^e mouvement du *Concerto pour piano et orchestre* n° 1 op. 11, mes. 496-500, dans la variante originale de Chopin et l'arrangement en octaves de Tausig

Sans entrer dans la polémique sur la compatibilité stylistique de la version de Tausig avec le reste du *Concerto* de Chopin et son œuvre en général, il faut admettre que l'effet de sa variante sera plus brillant que celui de la variante de Chopin. Il me semble que, pour qu'elle soit produite de manière optimale, la ligne du milieu, donc celle des pouces, devrait être jouée de manière plus prononcée par rapport aux cinquièmes doigts dans les octaves, qui déséquilibrent la pensée linéaire en donnant au passage un effet plus percussif. Georges Cziffra, bien plus tard, arrangerait *Le Vol du bourdon* de Rimski-Korsakov de la même façon, et sa pièce demanderait également de chaque interprète de souligner la ligne interne des pouces.



Exemple 11 : Georges Cziffra, *Le vol du bourdon* en octaves dans l'esprit des octaves de Liszt et Tausig

Le jeu en octaves occupe une place très importante parmi les techniques d'exécution de Liszt. Luca Chiantore, dans son ouvrage sur la technique pianistique, parlant des octaves du début du *Concerto pour piano et orchestre* n° 1 de Liszt, remarque que « des octaves d'une telle ampleur et en même temps d'une telle agilité, nous n'en trouvons pas jusqu'à Liszt » et constate qu'elles étaient la « démonstration ostentatoire de sa supériorité²³⁶ ». Bruno Moysan, en parlant plutôt de l'octavation des lignes mélodiques, dit :

La fonction de l'octavation est de renforcer, par la redondance, la force persuasive de l'énonciation en lui donnant une dimension spatiale. Avec la technique d'octaves et d'accords nous sommes confrontés à la véritable spécificité Lisztienne. [...] Le piano quitte le salon aristocratique et tend vers la tribune. Le redoublement à l'octave de la mélodie principale a une fonction empathique et devient l'un des artisans du *pathos* déclamatoire du mélodiste lisztien²³⁷.

Moysan justement décrit ce que Liszt a apporté de nouveau avec ses octavations, mais il me semble indispensable d'ajouter que le pianiste, en même temps, ne rejeta jamais le simple chant au piano, ce qui est visible dans ses miniatures comme les *Consolations*, les *Nocturnes* et très souvent dans l'imitation de la voix humaine dans ses fantaisies d'opéra. Ce chant, l'une des nuances de la riche palette du piano lisztien, fut encore complété par des textures et des effets acoustiques originaux.

²³⁶ « Octavas tan grandiosas, y a tal vez ágiles, no las encontramos hasta Liszt. Eran su carta de presentación, la demostración ostentosa de su superioridad. » Luca Chiantore, *Historia de la técnica pianística*, op. cit., p. 343.

²³⁷ Bruno Moysan, « Virtuosité pianistique : les écritures de la subjectivité », *Romantisme*, n° 128, Malakoff, Armand Colin, 2005, p. 56.

Dans le piano orchestral, les figures basées sur les accords ou les « octaves remplies » eurent, naturellement, une grande importance. Liszt les exploite très souvent dans ses œuvres, produisant ainsi des effets de *tutti*. Les formes pianistiques qu'il utilise dans ses arrangements de symphonies, dans l'exemple suivant, la *Symphonie fantastique* de Berlioz, ressemblent parfois à l'écriture de ses œuvres pour piano. Nous observons cette ressemblance dans la comparaison avec *Après une lecture du Dante : Fantasia quasi sonata*.



Exemple 12 : Deux concepts orchestraux : l'arrangement de la *Symphonie fantastique* : *Marche du supplice*, mes. 97-100 (en haut) et *Après une lecture du Dante : Fantasia quasi sonata* (en bas), mes. 108-110

Ce que nous remarquons dans le présent exemple, c'est un *tutti* orchestral, également présent dans l'arrangement d'une œuvre symphonique et dans une pièce originalement écrite pour piano. La caractéristique de ces formes pianistiques, c'est que dans l'exécution, elles impliquent toujours l'emploi du poids du bras et de l'épaule. Mais le côté orchestral du piano de Liszt ne s'arrête pas au *tutti*. Il s'étend aux orchestrations fines, imitations de différents instruments solistes combinés avec différents accompagnements ou encore aux passages polythématiques en strette. L'écriture de Liszt s'étend aussi aux doubles notes, aux différentes textures qui impliquent le chant, aux combinaisons de formes pianistiques hétérogènes que nous n'arriverions probablement pas à énumérer. Ce qui caractérise ces figures, c'est que, malgré le fait qu'elles imitent et reproduisent, elles restent exclusivement pianistiques. Elles s'opposent directement à ce que le musicologue russe Boris Borodin appelle la « neutralité instrumentale²³⁸ », qui s'exprime dans le fait que l'écriture n'est pas conditionnée par le médium de

²³⁸ Boris Borodin, *L'Histoire de la transcription pour piano* (Бородин Борис, *История фортепианной транскрипции*), op. cit., p. 77-78.

destination. Elle n'a donc pas de dimension instrumentale²³⁹. Breithaupt observe un manque d'adaptation instrumentale chez Schumann et Brahms et l'oppose à celle de Liszt :

Prenez Schumann et Brahms, et comparez leur manière d'écrire pour le piano avec celle de Liszt. Tous deux ont écrit beaucoup de ce qui est considéré comme beau et noble dans la musique, mais si maladroit mis à l'instrument que c'est indûment difficile pour l'interprète. Avec Liszt, toutefois, quel que soit le niveau de difficulté des moyens utilisés, ils sont toujours précisément adaptés au but, et tout ce qu'il écrit sonne bien. Ce n'est pas simplement une combinaison théorique, mais conçu pour être joué au piano, et en conformité stricte avec la nature de l'instrument²⁴⁰.

Hambourg également considère que les œuvres de Brahms sont mal écrites pour le piano :

Les œuvres de Brahms, par exemple, étaient écrites presque en opposition à la technique du piano telle qu'elle était envisagée à l'époque de leur parution, et les musiciens déclarèrent qu'il était impossible de jouer sa musique pour piano. Mais ils découvrirent finalement comment la maîtriser, car il y avait une demande²⁴¹.

Breithaupt parle de l'« ergonomie » que l'on peut trouver dans l'écriture de Liszt, et dont probablement tous les pianistes ont conscience. Elle est probablement plus marquée dans les dernières versions de ses œuvres où le pianiste trouva des solutions plus efficaces et plus brillantes que dans les premières. En créant des effets orchestraux, Liszt propose une écriture pour le piano dans un esprit orchestral, et non pas une écriture orchestrale qui s'exécute au piano. Anton Rubinstein remarque dans *Conversation on Music* que le piano de Liszt est un piano-orchestre et que ses œuvres pour orchestre ressemblent à des compositions pour piano orchestrées²⁴².

²³⁹ Borodin remarque que les *Sonates* pour piano de Beethoven, par exemple, sont marquées par une considérable neutralité instrumentale. *Ibid.*

²⁴⁰ « Take Schumann and Brahms also, and compare their manner of writing for the piano with Liszt's. Both have written much that is noble and beautiful considered as music, but so clumsily put on the instrument that it is unduly difficult for the player. With Liszt, however, no matter what the difficulty of the means may be, they are always precisely adapted to the end in view, and everything he writes sounds well. It is no merely theoretical combination, but meant to be played on the piano, and is in strict accordance with the nature of the instrument. » L'article est intégralement transmis par James Huneker, *Franz Liszt, op. cit.*, p. 405-406.

²⁴¹ « The works of Brahms, for instance, were written almost in opposition to the technique of the piano as it was envisaged when they appeared, and musicians declared it impossible to play his piano music; but eventually they found out how to master it, because there was a demand for it. » Mark Hambourg, *From Piano to Forte, op. cit.*, p. 165. Hambourg mentionne Brahms seulement comme exemple pour démontrer que la technique pianistique s'adapte aux demandes et au nouveau répertoire.

²⁴² James Huneker, *Franz Liszt, op. cit.*, p. 157-158.

II.3. La technique de Liszt et le piano en évolution

Les ouvrages des élèves de Liszt, comme ceux de William Mason, August Göllerich, Amy Fay, Carl Lachmund et Arthur Friedheim, nous informent que Liszt parlait très peu de la technique pianistique. Les écrits de Caroline Boissier²⁴³, qui a tenté de noter avec précision les remarques de Liszt à sa fille Valérie, pendant les cours à Paris entre 1831 et 1832, ne donnent pas non plus beaucoup d'informations concernant le jeu du pianiste. Selon Mason, l'élève devait avoir une bonne préparation de base pour pouvoir bénéficier des cours de Liszt, car il ne s'occupait pas des aspects basiques du jeu. Cela explique partiellement pourquoi Amy Fay dit que Liszt ne se sentait pas comme un *enseignant* du piano²⁴⁴.

Pourquoi Liszt en disait-il si peu sur la technique ? La réponse réside peut-être dans le fait qu'il s'agissait d'une technique individuelle, développée par l'instinct musical. Rudolf Maria Breithaupt, dans son article en deux parties intitulé *Liszts Klaviertechnik* et publié dans *Die Musik* en 1905-1906, constate ceci :

Dans la période la plus brillante du virtuose, il ne portait aucune attention à la technique et à ses moyens ; son tempérament était à l'opposé de l'analytique : il faisait ce qu'il souhaitait sans se demander comment ou pourquoi. Plus tard dans sa vie, il essaya de faire quelques suggestions pratiques sur la technique, mais celles-ci étaient d'une valeur douteuse. Un génie n'est pas toujours digne de confiance lorsqu'il s'agit d'expliquer de façon théorique ce qu'il fait plus par instinct que par calcul²⁴⁵.

Toutefois, Liszt eut des moments, dès sa jeunesse, où il souhaitait présenter sa méthode de manière publique. En 1836, à son retour de Genève à Paris, il proposa apparemment au Conservatoire de Genève d'écrire une méthode de piano, mais elle fut malheureusement détruite par le graveur de Lyon. Jean Bartholoni, l'un des fondateurs du Conservatoire, nous informe :

Dès son entrée, Liszt avait proposé une « méthode de piano » qu'il devait écrire et dédier au Conservatoire. Celui-ci accepta avec reconnaissance, avança les frais d'édition, et au bout des trois ans, demandés par Liszt pour ce travail, devait se trouver en possession d'un document d'une immense utilité et d'une grande valeur

²⁴³ Caroline Boissier, *Liszt pédagogue : leçons de piano données par Liszt à Mademoiselle Valérie Boissier à Paris en 1832*, Genève, Slatkine, 1976.

²⁴⁴ Amy Fay, « Liszt As a Teacher », *Etude Magazine*, Philadelphie, Theodore Presser, mai 1902.

²⁴⁵ « At the time of his most brilliant period as virtuoso he paid no attention to technic and its means; his temperament was the reverse of analytical what he wished to do he did without concerning himself as to the how or why. Later in life he did attempt to give some practical suggestions in technic, but these were of but doubtful worth. A genius is not always to be trusted when it comes to theoretical explanation of what he does more by instinct than by calculation. » L'article est entièrement transmis en anglais par James Huneker dans son ouvrage sur Liszt. James Huneker, *Franz Liszt, op. cit.*, p. 404.

instructive, si tout eût marché normalement. Malheureusement, quand après le départ du célèbre pianiste, on s'informa à Lyon, où se faisait la gravure, de l'état d'avancement des planches, on apprit avec horreur que celles-ci, mises au mont-de-piété par l'indélicat graveur, avaient été détruites, et aucune trace de cet intéressant ouvrage n'est parvenue jusqu'à nous²⁴⁶.

Connaître les réflexions de Liszt à propos de la technique pianistique de ses années post-paganiniennes, où son jeu au piano était en pleine transformation, serait sans doute de grand intérêt pour tous les pianistes. Malheureusement, ce document ne nous est pas parvenu.

Contrairement à ce qui est parfois suggéré, les prédispositions physiques manuelles de Liszt n'étaient pas exceptionnelles. Liszt était conscient du fait que le public lui attribuait parfois des prédispositions qui ne lui correspondaient pas. Carl Lachmund dit ainsi :

« Le public considère généralement que j'ai de grandes mains ; mais vous voyez que je n'arrive à les étirer plus au-delà de la dixième, pour la jouer tranquillement, comme ça devrait être fait. » [...] Ses mains et ses doigts étaient fins, de type « poétique », plutôt que des mains typiques du pianiste, comme celles de Rubinstein, d'Albert ou Rosenthal²⁴⁷.

Et les observations de Mason à ce propos vont dans le même sens :

Autant que je me souviens de ses mains, ses doigts étaient flexibles et minces, mais elles n'étaient pas très grandes, et il n'arrivait pas à les étirer autant que l'on pourrait l'imaginer²⁴⁸.

Rubinstein remarqua que le déclin de sa puissance mécanique commença assez tôt dans la carrière de Liszt : ses muscles présentaient peu de flexibilité, de flexion et de relaxation, et par conséquent il manquait d'économie d'énergie²⁴⁹. Liszt était apparemment conscient de ce défaut, et dit à Klinworth ou Pruckner²⁵⁰ :

²⁴⁶ Jean Bartholoni, *Liszt à Genève*, Genève, s.d.

²⁴⁷ « *The public generally credits me of having a very large hand; but you see I can just stretch this tenth to play it quietly, as it should be done. [...] His hands and fingers were narrow, and of a "poetic" type, rather unlike the typical pianist's hand of Rubinstein, d'Albert or Rosenthal.* » Alan Walker (éd.), *Living with Liszt*, op. cit., p. 165.

²⁴⁸ « *As I remember his hands, his fingers were lean and thin, but they did not impress me as being very long, and he did not have such a remarkable stretch on the keyboard as one might imagine.* » William Mason, *Memoires of a Musical Life*, op. cit., p. 102.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 113.

²⁵⁰ « *I learned through either Klinworth or Pruckner.* » *Ibid.*, p. 114.

Vous devriez apprendre de mon jeu tout ce que vous pouvez, et ce qui est relatif aux concepts, style, phrasé, etc., mais n'imitiez pas mon toucher, qui, j'en suis conscient, n'est pas un bon modèle à suivre²⁵¹.

Toutefois, les figures pianistiques des œuvres de Liszt permettent aux pianistes de se familiariser avec ses techniques d'exécution mieux que les écrits de l'époque. La partition devient ainsi non seulement un moyen de transmission du contenu musical, mais aussi du savoir-faire pianistique, avec ses côtés mécaniques et esthétiques. L'interprète reprend les techniques impliquées par la partition de l'auteur. L'orchestration du piano, les octavations si fréquentes chez Liszt permettent de croire que l'une des innovations de Liszt dans le domaine du piano fut l'emploi du poids du bras. Breithaupt nous confirme cela :

Ce qui distinguait principalement la technique de Liszt était la liberté absolue de ses bras. Le secret réside dans le mouvement oscillant sans contrainte du bras et de l'épaule, dans la production du son à travers l'impact de la masse élastique sur les touches, dans une maîtrise parfaite et l'emploi du roulement du bras. Cela n'avait rien à voir avec ce qu'on connaît comme la manipulation des doigts. Il jouait par le transfert direct de la force du dos et des épaules aux doigts, ce qui explique la haute position de ses mains et des doigts²⁵².

La nouvelle écriture fut donc accompagnée de nouvelles techniques d'exécution. Breithaupt oppose donc la technique des doigts à la technique du bras et de son poids, qu'il considère comme la technique moderne du piano. Dans son vaste ouvrage *Naturalische Klaviertechnik*, qui était apprécié par Busoni²⁵³ et dont une partie seulement fut traduite en français, Breithaupt dit également que la technique de Liszt est celle du piano moderne :

La technique de Liszt est la technique typique du grand piano moderne. Il connaissait bien la nature de l'instrument, ses effets monodiques à l'ancienne d'un côté et sa pleine puissance harmonique et ses possibilités polyphoniques de l'autre. Si, pour ses prédécesseurs, il était un simple moyen musical, dans ses mains, il devenait un moyen d'expression à part entière, une révélation de son tempérament ardent. [...]

²⁵¹ « You are to learn all you can from my playing, relating to conception, style, phrasing, etc., but do not imitate my touch, which, I am well aware, is not a good model to follow. » *Ibid.*, p. 114.

²⁵² « What chiefly distinguished Liszt's technic was the absolute freedom of his arms. The secret lay in the unconstrained swinging movement of the arm from the raised shoulder, the bringing out of the tone through the impact of the full elastic mass on the keys, a thorough command and use of the freely rolling forearm. [...] That had nothing in common with what is known as finger manipulation. It was by a direct transfer of strength from back and shoulders to fingers, which explains the high position of hands and fingers. » L'article est entièrement transmis en anglais par James Hunecker dans son ouvrage sur Liszt. James Hunecker, *Franz Liszt, op. cit.*, p. 403-404.

²⁵³ Ferruccio Busoni, « La tecnica naturale del pianoforte di Rudolf M. Breithaupt », *Lo sguardo lieto*, Milan, Il Saggiatore, 1977, p. 207-208.

Parmi les caractéristiques techniques originales de Liszt, citons les larges contours, les formes amples, les effets imitatifs de l'orgue et du clavier et le timbre orchestral transmis au piano. Nous le remercions aussi pour l'emploi du pouce dans la cantilène déclamatoire ou pathétique, pour l'ampleur de la caractérisation mélodique qui ressemble à celle du cor ou du violoncelle, pour l'imitation des cuivres, pour la grande avancée dans toutes sortes de trémolos, trilles et vibratos, qui donnent de la couleur et de l'intensité dans les climax. Ses passages des doigts ne sont pas simplement des gammes vides, ils sont comme des points saillants dans des images ; ses cadences brillent comme des queues de comètes²⁵⁴.

La description de Breithaupt, transmise dans l'ouvrage de Huneke, est très ressemblante aux descriptions du jeu de Paganini et nous permet de comprendre pourquoi Liszt n'éprouvait pas de grande vénération pour le piano du passé : il fut l'inventeur du piano de l'avenir. Évidemment, quelques-uns des aspects techniques énumérés par Huneke, comme l'emploi du pouce dans la cantilène, se retrouvent aussi chez Thalberg et Schumann, et l'écriture en octaves se retrouve également chez d'autres auteurs. Toutefois, l'exécution que Liszt implique dans ces passages diffère dans la plupart des cas de celle de Schumann. Si celui reste attaché au *legato* des doigts, Liszt demande que presque chaque note de la mélodie soit attaquée par un mouvement du bras entier, qui implique également une activité de l'avant-bras. Ce type d'exécution, où le *legato* s'obtient avec la pédale, assure une projection du son différente : un son volumineux destiné à la grande salle de concert. La différence entre ces deux concepts peut être illustrée avec l'exemple de la deuxième *Romance* de Schumann et l'arrangement par Liszt de l'*Ave Maria* de Schubert.



²⁵⁴ « Liszt's technic is the typical technic of the modern grand piano (Hammerklavier). He knew well the nature of the instrument, its old-fashioned single-tone effects on the one hand, its full harmonic power and polyphonic capabilities on the other. While to his predecessors it was simply a medium for musical purposes, under his hands it was a means of expression for himself, a revelation of his ardent temperament. [...] Among the distinctively original features of Liszt's technic are the bold outline, the large form, the imitative effects of organ and clavier, the orchestral timbre it imparts to the piano. We thank him also for the use of the thumb in the declamation of pathetic cantilena, for a breadth of melodic characterization which resembles that of the horn and violoncello, for the imitation of brass instruments, for the great advance in all sorts of tremolos, trills and vibratos, which serve to give colour and intensity to moments of climax. His finger passages are not merely empty runs, but are like high lights in a picture ; his cadenzas fairly sparkle like comet trains. » James Huneke, *Franz Liszt, op. cit.*, p. 405-406.

Exemple 13 : Robert Schumann, *Romance* n° 2, mes. 1-4 : la ligne mélodique du pouce s'exécute tout près du clavier et *legato* si possible



Exemple 14 : Franz Liszt, *Ave Maria. Lieder von Franz Schubert*, mes. 3-4 : la ligne mélodique s'exécute avec des attaques souples du bras et une pédalisation qui soutient l'effet *legato*

La différence des intentions interprétatives et par conséquent de volume sonore entre ces deux exemples est évidente. Si la *Romance* de Schumann est destinée au salon, l'arrangement de Liszt est destiné à la grande salle de concert. Le même genre d'exécution peut être trouvé dans la deuxième *Ballade*.



Exemple 15 : Franz Liszt, *Ballade* n° 2, mes. 254-255 : l'ample projection de la mélodie au pouce de la main droite

Une écriture semblable se retrouve dans la partie lyrique d'*Après une lecture du Dante : Fantasia quasi sonata*. Liszt découvre que le relief acoustique de la texture doit être supporté par des activités physiques différenciées : si la mélodie s'exécute librement avec le pouce en *portamento* et le support du bras entier, qui donne une grande projection sonore, les croches de la main droite s'exécutent *legato* avec les doigts et presque sans poids et tout près du clavier. L'une n'empêche pas l'autre, mais au contraire la stimule. À cela s'ajoute une excellente optimisation acoustique, où le dessin en croches a pour but de soutenir la mélodie et de créer l'illusion de prolonger la sonorité des longues notes mourantes. Cette « ergonomie » et ce lien entre le corps de l'exécutant, l'écriture et l'effet acoustique désiré sont très marqués chez Liszt, et nous les trouvons aussi chez d'autres pianistes de la lignée lisztienne, comme Busoni et Rachmaninov. L'écriture de Thalberg, qui utilisait également le « jeu à trois mains » avec la mélodie aux pouces, ou celle

de Schumann reste plutôt attachée à un *legato* global où l'articulation impliquée est celle des doigts et non pas celle du bras.

Pietro Rattalino, en revenant à Schubert, indique que Liszt recourait aussi, dans ses compositions originales, à l'écriture des compositions de Schubert, mais transformée pour donner une plus grande projection sonore²⁵⁵. L'écriture de la onzième *Grande Étude* ressemble aussi à celle de l'*Impromptu* op. 90 n° 4 de Schubert, dans une version augmentée :



Exemple 16 : Franz Liszt, *Grande Étude* n° 11 : une écriture provenant de Schubert

Luca Chiantore, dans le cadre de la mécanique de l'exécution, constate que Liszt fut la seule « révolution » dans l'histoire de la technique pianistique :

Révolution : c'est le mot juste. C'est la seule fois que nous arrivons à l'utiliser dans l'histoire de la technique. Avec Liszt, la technique pianistique découvre une variété de touchers inconnue jusqu'alors et l'exécution pianistique commence à se concevoir comme une succession de différents mouvements qui associent constamment l'activité du doigt avec la mobilité de la main et du bras²⁵⁶.

Il suggère également que l'évolution pianistique de Liszt fut conditionnée par le développement du piano et que son emploi du poids du bras arriva petit à petit :

Liszt a senti sous ses doigts la transformation transcendante que le piano a subie au cours du XIX^e siècle : il a commencé à bouger ses doigts sur les pianofortes de mécanique viennoise, qui ressemblaient aux Walther

²⁵⁵ Pietro Rattalino, *Storia del pianoforte*, op. cit., p. 194.

²⁵⁶ « Revolución: esta es la palabra. Es la única vez que podemos utilizarla a lo largo de la historia de la técnica. Con Liszt, la técnica pianística descubre una variedad de ataque hasta entonces desconocida y la ejecución pianística empieza a diseñarse como una sucesión de movimientos diversos que relacionan constantemente la actividad del dedo con la movilidad de la mano y del brazo. » Luca Chiantore, *Historia de la técnica pianística*, op. cit., p. 367.

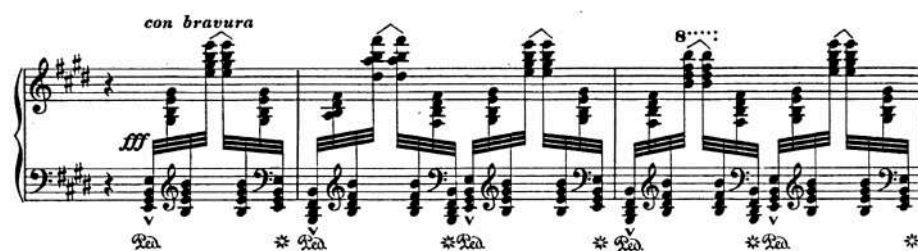
de Mozart, et a fini par jouer sur les Steinway à queue très ressemblants aux nôtres : il est parfaitement naturel que son pianisme se soit peu à peu transformé, en s'adaptant aux nouvelles conditions du clavier²⁵⁷.

Chiantore explique que la mobilité du bras chez Liszt et l'emploi de l'épaule suivent le développement du piano, dont le clavier s'alourdit. Il argumente cela aussi avec la posture au piano de Liszt, visible dans l'iconographie de l'époque. Il me semble, toutefois, que dans ce qui pourrait être défini comme le chemin général de l'évolution de la technique de Liszt, il y a plus de complexités ambiguës. Les éditions des années 1830 révèlent deux tendances contradictoires par rapport à celles de 1850 : d'un côté, Liszt tend à simplifier son écriture acrobatique, à « rationaliser » la dépense des ressources physiques de l'interprète et à raffiner les images acoustiques de ses œuvres. D'un autre côté, il tend à amplifier certains effets.

Les exemples de la première tendance sont aussi nombreux que ceux de la deuxième. Citons l'exemple de sa quatrième *Étude* d'après Paganini : la version pleine de grandeur de 1840 fut remplacée en 1851 par une version presque miniaturiste.

²⁵⁷ « Liszt sintió bajo sus dedos la trascendente transformación que el piano experimenta a lo largo del siglo XIX: había empezado a mover sus dedos en fortepianos de mecánica vienesa parecidos a los Walther de Mozart y acabó tocando unos Steinway de cola muy similares a los nuestros: es perfectamente natural que su pianismo se transformara poco a poco, adaptándose a las nuevas condiciones del teclado. » Ibid, p. 344.

Liszt en 1840 :



Liszt en 1851 :



Exemple 17 : La quatrième *Étude d'exécution transcendante d'après Paganini*, mes. 56-58²⁵⁸, et la quatrième *Grande Étude de Paganini*, mes. 1-3

Au contraire, l'introduction de la *Grande valse di bravura* de 1836 révèle une tendance à l'amplification dans l'édition de 1853 :

Liszt en 1836 :



Liszt en 1853 :



Exemple 18 : *Grande valse di bravura* de 1836 et la *Valse de bravoure* de 1853, mes. 1-4 : la preuve d'une tendance à l'amplification des effets pianistiques, avec l'emploi de la technique martelée

Il est toutefois possible que Liszt, en faisant face aux claviers de plus en plus lourds, d'un côté allégea la texture, et de l'autre chercha des moyens d'exécution qui lui correspondaient mieux et recourut à une

²⁵⁸ Les trois mesures de la version de 1840 sont inexistantes dans le premier *Caprice* de Paganini et la version de 1851 de l'étude. C'est précisément dans la section que Liszt développe et rajoute, en modifiant la structure formelle de la pièce, que la grandiose amplification trouve sa place.

technique martelée. Toutefois, nous observons une évolution stylistique et artistique qui n'est pas exclusivement la conséquence de l'adaptation aux caractéristiques d'un instrument en évolution, mais peut-être aussi une recherche d'optimisation pianistique personnelle.

Il faut cependant reconnaître que quelques adaptations aux nouveaux pianos sont certaines et qu'elles ont été documentées. En 1883, quand Liszt reçut un nouveau piano de Steinway avec la troisième pédale, en remerciant Monsieur Steinway, il lui proposa d'adapter la troisième *Consolation* et son arrangement de la *Danse des Sylphes* de Berlioz pour l'exécution au piano avec les trois pédales :

Concernant l'emploi de votre pédale de soutien bienvenue, je joins deux exemples : la *Danse des Sylphes* de Berlioz et la troisième de mes *Consolations*. J'ai écrit aujourd'hui uniquement les mesures d'introduction des deux pièces, avec l'intention de compléter cette transcription si vous le souhaitez, avec une adaptation exacte pour la pédale de soutien²⁵⁹.

L'augmentation du poids que Liszt utilise dans son jeu est déjà visible dans les années 1830. Dans sa version de *Mazeppa*, la texture, basée sur des accords dans la ligne extérieure principale et des doubles tierces dans l'intérieure, demande sans doute l'emploi du bras et des épaules. Le doigté indiqué pour les motifs ascendants en doubles tierces implique une articulation des poignets et des bras plutôt que des doigts qui restent dans une position fixe. Cela indique ainsi une amplification sonore par la façon dont le passage s'exécute.



Exemple 19 : *Mazeppa*, dans la version de 1839

Luca Chiantore observe que Liszt comprenait bien la connexion intime entre la chute et la poussée, qui chez lui sont souvent présentées comme des gestes complémentaires. Dans le passage de *Mazeppa*,

²⁵⁹ « In relation to the use of your welcome tone-sustaining pedal I inclose two examples: *Danse des Sylphes*, by Berlioz, and No. 3 of my *Consolations*. I have to-day noted down only the introductory bars of both pieces, with this proviso, that, if you desire it, I shall gladly complete the whole transcription, with exact adaptation of your tone-sustaining pedal. » James Huneker, *Franz Liszt*, op. cit., p. 394.

l'impulsion vers le haut se lie continuellement au geste vers le bas²⁶⁰. Le mouvement circulaire prend de grandes dimensions et s'étend au bras entier, comme dans l'exemple cité. Maria Eckhardt, Rena Charnin Mueller et Alan Walker, dans la neuvième partie de l'article du *Grove Music Online*, s'expriment ainsi à propos du piano de Liszt :

Les éléments les plus dramatiques de la musique de Liszt nécessitaient des salles plus grandes pour sortir tous leurs effets. C'est Liszt qui sortit le piano du salon et qui le plaça dans la salle de concert moderne. Quand, en 1837, il donna un récital devant 3 000 spectateurs à Milan, au Teatro alla Scala, il était en train de démocratiser cet instrument. [...] Des musiciens avaient leur pensée enracinée dans le XVIII^e siècle et voyaient le piano, comme le clavecin avant lui, comme un instrument de chambre, à jouer devant un petit cercle de connaisseurs. Chopin, Hummel et Moscheles construisirent leurs réputations ainsi. [...] Liszt joua souvent sur un Pleyel et le trouvait insuffisant : il le dépréciait en l'appelant *pianino*. L'Érard de sept octaves, avec son action plus lourde et sa sonorité plus ample, était plus adapté à son style pianistique. C'est l'instrument qu'il privilégia pour ses tournées dans les années 1830 et 1840. Et même ainsi, le piano ne pouvait pas toujours résister à l'assaut de ses pièces les plus puissantes, et Liszt cassait parfois des cordes ou des marteaux. Ce n'est que lorsque les maisons Steinway et Bechstein construisirent leurs pianos renforcés dans les années 1850 que le répertoire de Liszt des années 1840 trouva l'instrument qui lui correspondait²⁶¹.

Donc non seulement l'artiste s'adaptait aux pianos de l'époque, mais le piano s'adaptait à la façon dont l'artiste jouait. Il semble que Liszt dut attendre l'arrivée des pianos qui lui correspondaient pleinement. La grande salle de concert fut un troisième élément qui changea sa façon de jouer et influença de manière générale le style pianistique de l'époque, encore partiellement attaché aux ambiances plus intimes des salons. « Quand je joue, je joue toujours pour les gens dans les galeries de façon à ce que les personnes qui payent seulement cinq groschens pour leur place entendent aussi quelque chose²⁶². »

²⁶⁰ Luca Chiantore, *Historia de la técnica pianística*, op. cit., p. 375.

²⁶¹ « The more dramatic devices in Liszt's music required larger halls for their full effect. It was Liszt who took the piano out of the salon and placed it in the modern concert hall. When, in early 1837, he gave a recital before 3000 people in Milan, at La Scala, he was democratizing the instrument. [...] There were many musicians whose thinking was rooted in the 18th century, and who regarded the piano – much as the harpsichord had been regarded before it – as a chamber instrument to be played before a small circle of connoisseurs. Chopin, Hummel and Moscheles had all made their reputations in this way. [...] Liszt had often played the Pleyel and found it wanting: he disparagingly called it 'a pianino'. The seven-octave Erard, with its heavier action and larger sound, was more suited to his pianistic style. This was the instrument that he preferred during his tours of the 1830s and 40s. Even so, it could not always withstand the onslaught of his more powerful pieces, and Liszt occasionally broke a string or snapped a hammer. Not until the firms of Steinway and Bechstein produced their reinforced instruments in the 1850s did Liszt's repertory of the 1840s come into its own. » « Franz Liszt », dans *Grove Music Online*.

²⁶² « When I play, I always play for the people in the gallery, so that those persons who pay only five groschens for their seat also hear something. Then he began, and I wish you could have heard him. The sound didn't seem to be very loud, but it was penetrating and far-reaching. » Amy Fay, *Music-Study in Germany*, Chicago, op. cit., p. 223.

Mais, outre le piano qui évolua et qui se déplaça du salon vers la grande salle du concert, toutes les innovations techniques de Liszt, son image du soliste « héros » fut l'une des raisons pour lesquelles son style fut reconnu comme « grand ». Le « récital » de piano naquit lors des concerts de Liszt à Londres en 1840. Le pianiste écrivit à la princesse Belgiojoso : « J'ai osé donner une série de concerts à moi tout seul, tranchant du Louis XIV, et disant cavalièrement au public : le concert, c'est moi²⁶³. » Pour la première fois, le musicien n'agissait pas comme l'un des personnages de la soirée, mais il devenait l'incarnation du concert. Dès les années 1870, le récital deviendrait un cadre standardisé dans lequel se présentent les musiciens²⁶⁴. Hugues Schmitt, dans son article *Recital et recitatio. Réflexions autour de la performance musicale chez Liszt*, remarque que le soliste, c'est l'orateur :

Cette position, cette posture du soliste est véritablement une position d'orateur : le soliste de salon joue sur le mode de la conversation, mais celui de la salle de concert tient un discours plus haut et plus solennel. Il ne s'adresse pas à quelques particuliers épars, mais à une grande foule emplissant une grande salle, et nous savons à quel point le discours rhétorique, celui qui s'adresse à la masse compacte du public, peut différer du dialogue privé au sein d'une audience restreinte²⁶⁵.

Vladimir Jankelevitch, dans son ouvrage *Liszt et la rhapsodie*, remarque que la solitude du soliste est un spectacle en soi, et souligne que la virtuosité est la performance de l'homme seul²⁶⁶. Et vraiment, la virtuosité peut difficilement être collective : elle est individuelle, elle appartient au soliste. Le récital de Liszt positionne le pianiste au centre de la scène et lui attribue le rôle de héros de la soirée. Cette image de l'artiste qui « récite », qui vainc les difficultés seul avec son pouvoir face au public, implique une certaine « grandeur » et a très probablement contribué à la perception des interprétations de Liszt comme appartenant à la « grande manière ».

Somme toute, l'esthétique du jeu de Liszt et ses techniques pianistiques imposèrent de nouveaux standards d'interprétation. De nombreux pianistes de la « grande manière » continuèrent sur ce chemin de la grande virtuosité, des grands effets, des grands moyens d'expression. Tausig, Rosenthal, Busoni et von Bülow sont seulement quelques-uns parmi ceux qui suivirent Liszt sur le chemin d'un nouveau langage pianistique d'une grande force expressive.

²⁶³ La Mara (éd.), *Franz Liszt's Briefe, Erste Band. Von Paris bis Rom*, op. cit., p. 25.

²⁶⁴ « Recital », dans *Grove Music Online*.

²⁶⁵ Hugues Schmitt, « Récital et recitatio. Réflexions autour de la performance musicale chez Liszt », *Études germaniques*, n° 251, Paris, Éditions Klincksieck, 2008/03, p. 478.

²⁶⁶ Vladimir Jankelevitch, *Liszt et la rhapsodie. Essai sur la virtuosité*, Paris, Plon, 1979, p. 27-28.

II.4. Liszt d'après Paganini

II.4.1. Les trois *Clochettes*

À la suite de sa rencontre avec Paganini en 1832, Liszt publia une série d'œuvres pour piano basées sur les *Caprices* et les *Concertos* de Paganini. Le premier fruit de sa fascination pour Paganini, la *Grande Fantaisie de bravoure sur La Clochette*, dédiée à Herminie Vial, parut en 1834. Ce thème populaire, l'un des thèmes préférés des pianistes des salons parisiens au XIX^e siècle, servit également à Karl Czerny, Johann Nepomuk Hummel, Henri Herz, Friederich Kuhlau et d'autres pianistes de l'époque pour de nombreuses variations et fantaisies. L'œuvre de Liszt fut publiée à Vienne chez Pietro Mechetti et fait preuve d'un pianisme en évolution et d'une recherche d'une grande virtuosité qui pourrait rivaliser avec le violon du Génois.

La *Grande Fantaisie* est de nos jours très rarement jouée et est généralement remplacée dans les programmes de concert par la troisième *Grande Étude de Paganini*, bien plus accessible du point de vue pianistique et bien plus claire du point de vue formel. L'apparition du thème de *La Clochette* est précédée par une introduction lente, presque improvisée de Liszt, et suivie par des variations qui servent de principal moyen de développement de la pièce.

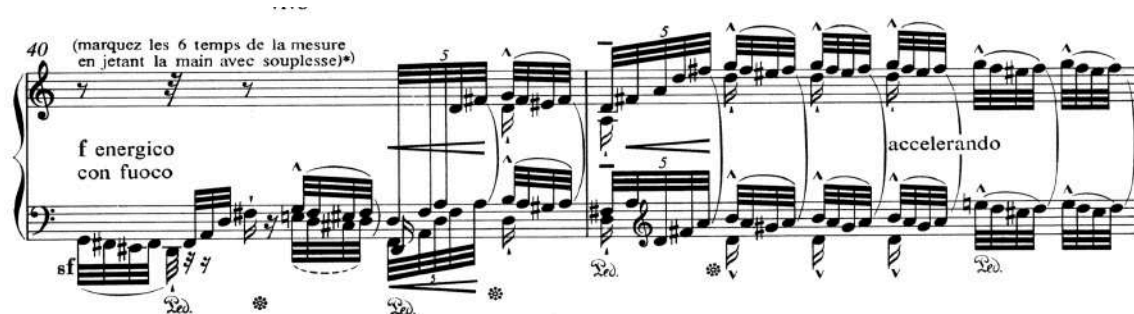
Excerpt from the musical score for the introduction of Liszt's *Grande Fantaisie de bravoure sur La Clochette*, measures 1-7. The score is in C major, 2/4 time. It features a piano introduction with a 'sostenuto' marking. The right hand has a melody with lyrics: 'recitando con dolore ma semplice', '(très accentué) mezza voce', and 'cre'. The left hand has a bass line with lyrics: '- scen', 'do', 'cre', 'scen', 'do'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'p' and 'sostenuto'.

Exemple 20 : L'introduction à la *Grande Fantaisie de bravoure sur La Clochette*, mes. 1-7

Busoni remarque précisément que ce jeune Liszt, dans sa *Grande Fantaisie* et ses *Apparitions*, découvre l'« obscur charme de l'extase improvisée », qui deviendrait plus restreinte et soumise à la forme dans les étapes ultérieures de son œuvre. Il dit que Liszt comme « l'homme libre de la Nature progresse vers un

maître qui contrôle la forme mais ne sort plus d'elle²⁶⁷ ». Cette remarque de Busoni pourrait être appliquée non seulement à l'expression dans les formes musicales de Liszt, mais également aux formes pianistiques, et par conséquent à la technique d'exécution que ses œuvres demandent, qui chez Liszt prennent avec le temps des formes plus sages, réalisables et optimisées. Il remarque également que l'œuvre découvre « un esprit extraordinaire, un sentiment particulièrement opprimé qui s'efforce de trouver sa propre expression²⁶⁸ ». L'œuvre dresse ainsi presque le portrait d'un jeune Liszt à la recherche d'un nouveau piano qui rivalisera avec le violon de Paganini.

Les remarques de Liszt, intéressantes du point de vue pianistique, nous informent sur ses concepts d'exécution. Son indication « marquez les 6 temps de la mesure en jetant la main avec souplesse » nous dévoile non seulement qu'il souhaitait obtenir des accents à chaque temps, mais que son jeu était basé sur des impulsions et des rebondissements. Il exécutait les groupes de quatre ou cinq triples croches avec une chute libre de la main. La main tombe dans le clavier et rebondit, et chaque rebondissement permet aux muscles de l'avant-bras de se relaxer. Le même principe d'exécution peut être appliqué aux pages qui suivent le présent exemple.



Exemple 21 : Les indications de Liszt dans la *Grande fantaisie de bravoure sur La Clochette*, mes. 40-41

Les imitations du violon, assez évidentes dans cette première œuvre à la Paganini, deviendront moins évidentes dans ses versions plus tardives.

²⁶⁷ Ferruccio Busoni, *The Essence of music and other papers*, op. cit., p. 146.

²⁶⁸ « Il pezzo stesso, nonostante più di una mostruosità, lascia trasparire uno spirito fuor del comune, un sentimento singolarmente compresso che si sforza di trovare la propria espressione. » Ferruccio Busoni, *Lo sguardo lieto, Tutti gli scritti sulla musica e le arti*, op. cit., p. 337. Texte provenant de la préface à l'édition des études de Busoni réalisée pour Breitkopf.



Exemple 22 : *Grande Fantaisie de bravoure sur La Clochette*, mes. 118-120 : une variation à la Paganini qui imite les *pizzicati* du violon

À cette étape déjà, l'œuvre parle du Liszt compositeur et du Liszt interprète : à la mesure 198, la version de base est accompagnée par une version *ossia*, avec la remarque « exécuté par l'auteur ». Curieusement, l'édition de Budapest²⁶⁹ omet cette remarque. Nous la trouvons toutefois dans la première édition, comme aussi dans l'édition de Busoni chez Breitkopf. Liszt souligne la « variabilité » entre le concept écrit et l'une des exécutions possibles. Il relativise non seulement l'autorité du texte de la version de base, mais il invite aussi l'interprète à réfléchir à une version d'exécution qui lui est propre.

Six ans après la parution de la *Grande Fantaisie*, Liszt publia les six *Études d'exécution transcendante d'après Paganini* à Paris chez Schonenberger. Cinq de ces études sont basées sur les *Caprices* de Paganini et une est basée sur les thèmes de *La Clochette* et du Rondo du premier *Concerto pour violon* de Paganini. Cette pièce, qui pourrait être appelée variation-étude, exploite le thème de *La Clochette* seulement dans l'introduction de la pièce et perd ainsi la ressemblance attendue avec la *Grande Fantaisie de bravoure sur La Clochette*. La variation du Rondo du premier *Concerto* de Paganini sera le principal moyen du développement du morceau.

Le thème du Rondeau du deuxième *Concerto* est exposé de manière simple, avec un accompagnement *quasi pizzicato* :



Exemple 23 : L'exposition du thème de *La Clochette* dans l'étude de 1838, mes. 1-8

²⁶⁹ Editio Musica Budapest.

Le thème du *Concerto* de Paganini est exposé de façon variée par rapport à l'original dans des figurations avec des répétitions. Ce thème, probablement aussi populaire au XIX^e siècle que celui de *La Clochette*, fut exploité dans plusieurs autres œuvres, comme les variations d'Etienne Heller ou de Johann Nepomuk Hummel.



Exemple 24 : L'exposition du thème du Rondeau du premier *Concerto* de Paganini dans l'étude de 1838 de Liszt, mes. 54-57

Les figurations pianistiques de l'étude sont principalement destinées au travail de la technique des notes répétées, qui disparaîtront presque complètement dans la version de *La Campanella* de 1851. Liszt, dans cette dernière élaboration de *La Clochette*, dès la première exposition du thème, recourt à une variation basée sur les sauts. L'effet est conçu avec l'idée d'une double « clochette » : l'une dans le thème principal qui s'exécute avec le pouce, et l'autre dans le *ré* dièse obstiné à la quatrième octave. Le mouvement de la main, qui ressemble à l'oscillation du battant de la cloche, devient également un élément suggestif du point de vue visuel.



Exemple 25 : La première exposition du thème de *La Campanella* de 1851, mes. 1-8

L'étude entière se développe par le moyen de variations qui, chaque fois, présentent de nouvelles figurations pianistiques et demandent de nouvelles techniques d'exécution, dans lesquelles les trilles dans les aigus et les saluts légers prennent la position la plus importante. La dernière *Campanella* perd le côté diabolique de la *Grande Fantaisie* de 1834 et devient plus transparente et légère par rapport à la première

version de l'étude de 1840. Le thème du premier *Concerto* de Paganini est également supprimé. Busoni remarque qu'elle « a acquis un caractère unitaire et semble être écrite d'un seul geste (geste qui dura de 1834 et 1851 !)²⁷⁰ ». L'évolution de *La Campanella* démontre un souci d'autoclarification de l'auteur qui le mène vers la cohérence formelle, vers le pianistiquement réalisable et vers une expression noble. Du point de vue de l'approche pianistique, l'évolution des trois clochettes démontre une réduction de l'emploi de la force, une optimisation des mouvements par rapport aux lois naturelles de la physique et l'évolution vers un pianisme plus léger et plus fin.

²⁷⁰ « *La terza Campanella ha acquistato un carattere unitario, sembra "scritta di getto". (Ma alla scrittura "di getto" non si creda poi troppo: questa durò dal 1834 al 1852!).* » Ferruccio Busoni, *Lo sguardo lieto, Tutti gli scritti sulla musica e le arti, op. cit.*, p. 338. Texte provenant de la préface à l'édition des études de Busoni réalisée pour Breitkopf.

II.4.2. Des enthousiasmes orchestraux à la sagesse pianistique

L'héritage de Paganini dans le piano de Liszt, qui non seulement se manifeste dans la recherche de ce qui est complexe du point de vue de la virtuosité, mais qui est aussi orienté vers la recherche de nouveaux timbres et de concepts orchestraux, est très prononcé dans quelques-unes de ses œuvres d'après Paganini.

La quatrième des *Études d'exécution transcendante d'après Paganini* de 1840 existe en deux versions. Si la première version double les arpèges du premier *Caprice* de Paganini, qui s'exécutent *staccato*, articulés principalement des doigts des deux mains, la deuxième les quadruple et crée des arpèges en accords qui s'articulent principalement avec les poignets des deux mains.

Version I.

Andante quasi Allegretto.

Liszt 1 :

Version II.

Andante quasi Allegretto.

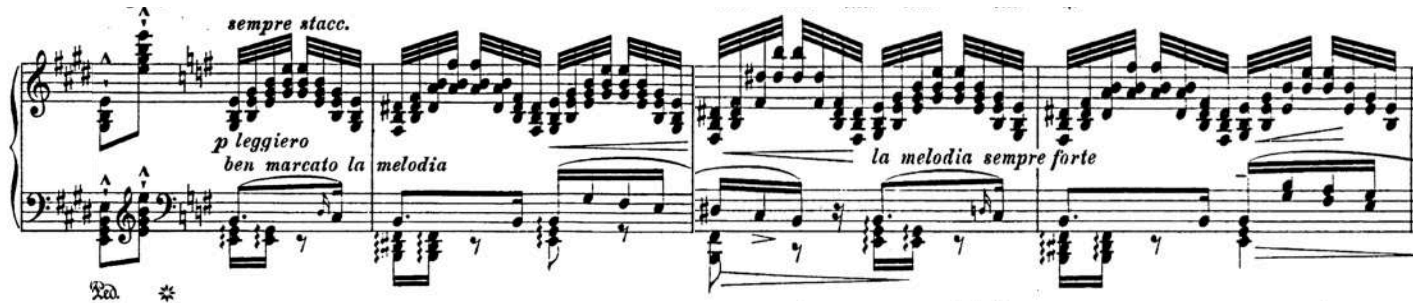
Liszt 2 :

Paganini :

Exemple 26 : Les arpèges doublés et quadruplés dans les deux versions de la quatrième *Étude* de 1840 de Liszt , mes. 1-3, et le premier *Caprice* de Paganini

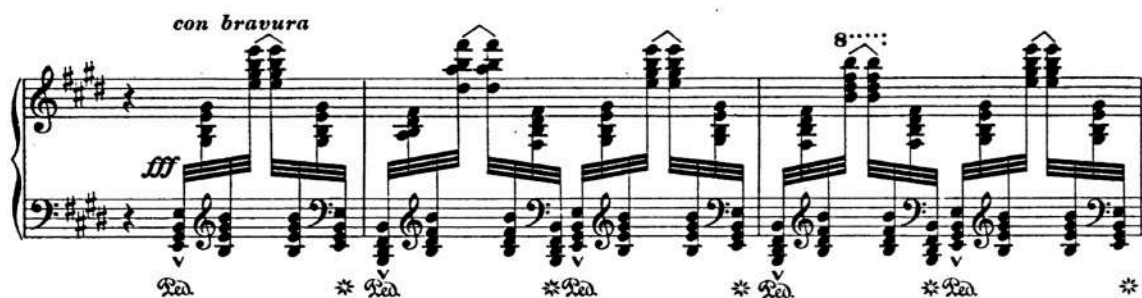
Par le procédé des ajouts, souvent indispensable dans la transposition du violon au piano, Liszt, dans le cas de cette œuvre, change radicalement l'identité et le sens du *Caprice* de Paganini. Les arpèges s'alourdissent et forcément ralentissent, pour s'exposer ensuite avec de nouveaux éléments inexistant dans l'original. Ainsi, dans la deuxième version de l'étude de 1840 apparaît une nouvelle ligne mélodique qui repousse des arpèges de la main droite au deuxième plan. La pensée orchestrale de Liszt est évidente

et nous permet d'imaginer différentes instrumentations possibles incluant les instruments à cordes et à vent. La transformation est marquée également par un changement de style : le passage basé sur les arpèges, de structure harmonique et de pulsation rythmique presque baroque, entre en dialogue avec un chant déclamatoire et pathétique typiquement lisztien.



Exemple 27 : Les arpèges comme contrepoint à une nouvelle ligne mélodique. Liszt, *Étude d'exécution transcendante* d'après Paganini, mes. 17-20

Si Liszt commença à élaborer les arpèges martelés dans la première version de l'étude, il ne présenterait l'apothéose de ce concept que dans la deuxième version :



Exemple 28 : L'apothéose de la deuxième version de la quatrième *Étude*. Liszt, *Étude d'exécution transcendante* d'après Paganini, mes. 56-58

La grande augmentation des distances entre ces triples croches est accompagnée par un colossal alourdissement acoustique et textural. Sur la base des arpèges agiles de Paganini, Liszt construit une cathédrale sonore de 16 mesures que nous ne retrouvons pas dans le *Caprice*. L'œuvre se transforme profondément : l'instrumentation, le style, les valeurs sémantiques qu'elle présente ainsi que la forme permutent dans leurs interactions avec la riche imagination de Liszt.

La cinquième *Étude* est également marquée par des permutations formelles et gagne huit mesures supplémentaires par rapport au neuvième *Caprice* de Paganini. L'idiome de *La Clochette* se mêle au thème principal de *La Chasse*.



Exemple 29 : Une réminiscence de *La Clochette* ? Le thème de la cinquième *Étude*, connue sous le titre de *La Chasse*, dans la version de 1840 est exposé avec un motif répétitif obstiné. Liszt, *Étude d'exécution transcendantale d'après Paganini*, mes. 104-109

Ces huit mesures disparaîtront dans l'édition de Liszt de 1851, mais Busoni les recyclera dans sa propre version de l'étude. La première version de 1840 révèle également la pensée orchestrale de l'auteur, bien que peut-être dans une moindre mesure que l'étude précédente du cycle. Le présent passage, s'il était orchestré, deviendrait probablement un dialogue entre les cordes et les instruments à vent.



Exemple 30 : La pensée orchestrale dans la première version de la cinquième *Étude d'exécution transcendantale d'après Paganini*, mes. 69-72

Mais toutes ces aventures orchestrales dans l'édition de 1851 seront réduites ou supprimées. Du côté pianistique, Liszt réduira l'effort demandé pour leur exécution en les rendant plus accessibles. La quatrième *Étude* sera ainsi réarrangée dans une variante qui peut difficilement être considérée comme une élaboration des versions de 1840, car elle ressemble plutôt à une nouvelle version, donc une troisième version de l'auteur. La cinquième *Étude*, en revanche, sera une simplification de sa version antérieure.



Liszt, 1840 :

Liszt, 1851 :

Paganini :

Exemple 31 : Les deux versions de la cinquième *Étude* et le texte de Paganini, mes. 1-3

Nous remarquons que Liszt, en rapprochant la texture de la partition originale pour violon, propose une exécution à deux mains. L'alternance des mains favorise les tenutos qui correspondent à la pulsation du morceau. Liszt propose une situation pareille dans la nouvelle version de la quatrième *Étude*, qui devient une toccata de caractère légèrement piquant :

Liszt, 1851 :



Paganini :



Exemple 32 : La version de la quatrième *Étude* de Liszt de 1851 et le premier *Caprice* de Paganini, mes. 1-3

Liszt transcrit littéralement l'original et garde sa texture simple et transparente. Il serait intéressant de savoir si ces versions simplifiées et facilitées par rapport aux versions de 1840 furent, au moins partiellement, une réponse à Schumann, qui, dans son article à propos des *Grandes Études* de Liszt, remarque :

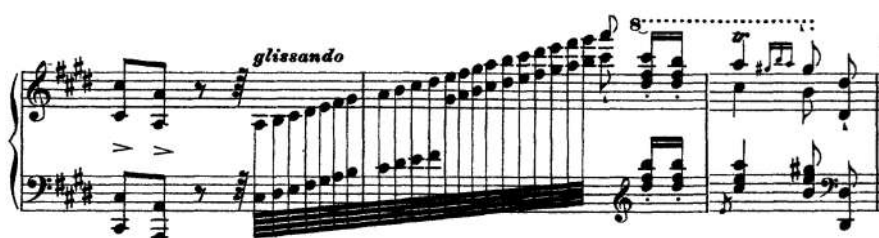
Pour gagner la faveur de sa patrie, il [Liszt] devrait sans doute, avant tout, revenir à la clarté, à la simplicité, telles qu'elles se présentent d'une si agréable façon dans ses *Études*²⁷¹ ; il devrait faire subir à ses compositions plutôt l'opération inverse, et les alléger au lieu d'en accroître la difficulté²⁷².

Même si nous n'avons pas d'indication que ce fut le cas, l'évolution des études de Liszt correspond à ce que suggère Schumann. La facilitation des études fut parfois accompagnée par différentes façons de les exécuter. Les gammes diatoniques en octaves de la première version se transforment en glissandos légers et brillants.

Liszt (1838) :



Liszt (1851) :



Exemple 33 : La cinquième *Étude* connue sous le titre de *La Chasse* : un glissando en sixtes en 1851 remplace les gammes en octaves de 1840, mes. 62-64 dans les deux versions

Larry Sitsky donne une intéressante proposition d'exécution de ces passages de glissandos en sixtes, qui provient peut-être de Busoni²⁷³. Outre la position avec laquelle les pouces des deux mains s'attachent l'un à l'autre et où la main gauche glisse avec le pouce et la main droite avec le majeur, il suggère que le pouce de la main droite s'attache à l'index de la main gauche en créant un « V » inversé. Cette position assure une souplesse des mains et un résultat bien efficace.

²⁷¹ Schumann se réfère à l'*Étude en douze exercices* op. 1, publiée à Marseille en 1827 puis utilisée par Liszt comme base pour ses *Grandes Études* et les *Études d'exécution transcendante*. Son point de vue est clairement déterminé par son style musical, à l'esthétique profondément différente de celle de Liszt.

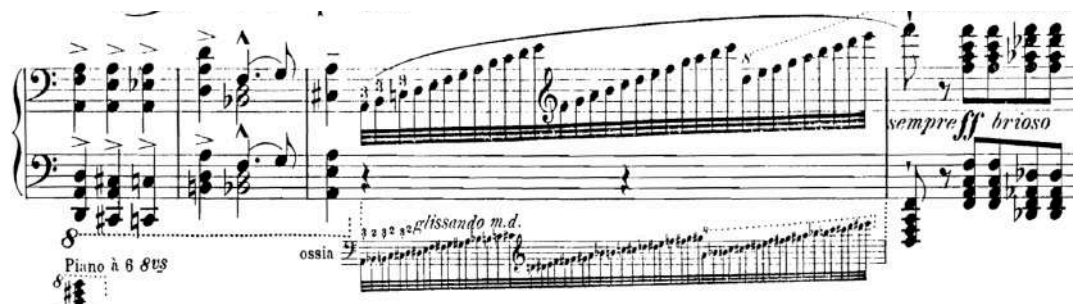
²⁷² Article publié dans l'*Allgemeine Musikalische Zeitung* en 1839 et ici transmis dans la traduction française de Henry de Curzon éditée par Remi Jacobs et publiée dans le recueil *Sur les musiciens* de Robert Schumann, *op. cit.*, p. 243. Schumann parle des *Grandes Études* de Liszt, passées par la même optimisation pianistique que les *Études d'exécution transcendante d'après Paganini*.

²⁷³ Sitsky fut l'élève d'Egon Petri, lui-même l'élève de Busoni. Larry Sitsky, *Busoni and the Piano*, *op. cit.*, p. 223.



Exemple 34 : La position des mains dans l'exécution de glissandos en sixtes

Liszt lui-même avait expérimenté dans l'exécution des glissandos, surtout chromatiques, et il arrivait à des solutions originales et inhabituelles. Ainsi, dans la *Grosse Concert-Phantasie über spanische Weisen*, il propose un glissando ascendant chromatique qui s'exécute avec la main droite, et où le majeur glisse sur les touches blanches et l'index sur les touches noires.



Exemple 35 : Le glissando chromatique de Liszt dans la version *ossia* de la *Grosse Concert-Phantasie über spanische Weisen*, mes. 322-325

Le chemin évolutif des *Grandes Études*, auxquelles se réfère Schumann en invitant Liszt à simplifier ses œuvres, correspond à celui des *Études Paganini-Liszt*. Elles furent publiées en 1839 et ensuite retravaillées dans des versions simplifiées en 1851 et publiées comme *Études d'exécution transcendante*. Toutefois, la simplification fut plus radicale dans le cas des *Grandes Études de Paganini*. Nous lisons dans le *Grove Music Online*, à propos de la transformation des études :

Les révisions de 1851 des deux recueils d'études ont été conçues pour permettre aux morceaux de « parler » de manière plus efficace. Liszt réduisit quelques-unes des difficultés insolubles et clarifia les textures, en donnant aux pièces un son plus clair, plus brillant. Ces révisions rendirent ces œuvres plus accessibles et s'accommodèrent aux exigences du piano moderne avec son action plus lourde. Toutefois, même avec la simplification des textures les plus compliquées, ces œuvres exigent énormément du pianiste²⁷⁴.

Il faut cependant remarquer que les différences conceptuelles entre la première et la deuxième version de la quatrième *Étude* indiquent que l'auteur non seulement avait l'intention d'alléger la texture et de rendre le son plus brillant, mais qu'il explorait aussi le potentiel de l'idée de s'incarner dans un arrangement conceptuellement et esthétiquement différent.

Au début des années 1850, Liszt retravailla plusieurs de ses œuvres et transforma ses concepts musicaux. Il s'éloigna de Paganini, l'idole de sa jeunesse. Dans sa lettre du 22 mars 1853, nous lisons :

²⁷⁴ « The 1851 revisions of both sets of studies were designed to allow the pieces to 'speak' more effectively. Liszt smoothed out some of the more intractable difficulties and clarified the textures, giving the pieces a leaner, more brilliant sound. The revisions made these works more widely accessible and accommodated the changing requirements of the modern piano, with its heavier action. Nevertheless, even with the more complicated textures ironed out, these works make enormous demands on the pianist. » « Franz Liszt », dans *Grove Music Online*.

Après avoir atteint, de l'aveu de mon biographe, un premier but posé dans ma jeunesse : celui d'être appelé Paganini du piano, il est assez naturel, il me semble, que j'ambitionne sérieusement le droit de mon nom propre²⁷⁵.

C'est à cette époque que ses *Magyar dallok* devinrent les *Rhapsodies hongroises*, la *Grosse Concert-Phantasie über spanische Weisen* devint la *Rhapsodie espagnole* et l'*Album d'un voyageur* prit de nouvelles formes dans les *Années de pèlerinage*. Cette période ressemble à une deuxième transformation de Liszt, où il était en complète possession de l'extrême virtuosité reprise de Paganini et où il optimisa, élaborait et synthétisait ses réalisations. Busoni remarque que « l'écriture pianistique de Liszt devient, dans les années les plus tardives, plus transparente et accessible à l'interprète, mais elle perd l'ardeur de la jeunesse²⁷⁶ ».

II.4.3. Les paraphrases

Liszt écrivit à son éditeur à propos de son nouveau morceau basé sur l'introduction et la *coda* du cinquième *Caprice* de Paganini et sur le sixième *Caprice*, qui serait publié comme la première *Étude d'exécution transcendante d'après Paganini* :

Vous recevrez d'ici à 2 ou 3 jours au plus le manuscrit que vous me demandez [...]. Ainsi que le titre vous indique c'est une Étude (*di bravura*) d'après Paganini. Vous m'obligerez en recommandant au graveur de la graver très *au large*. Vous ferez bien aussi, je crois, de réimprimer à la suite cette même Étude facilitée, que je vous ai envoyée également. Ce second arrangement est de M. Schumann, jeune compositeur d'un très haut mérite. Il est plus à la portée de tout le monde, et aussi plus exact que ma *paraphrase*²⁷⁷.

Liszt appelle son étude « paraphrase », peut-être à cause de sa forme, qui est librement construite sur le matériel de deux *Caprices* de Paganini, mais en même temps, il suggère que l'œuvre de Schumann est un « second arrangement ». Comme Boris Borodine l'indique dans son ouvrage sur la transcription pour piano,

²⁷⁵ La Mara, *Franz Liszt's Briefe, Erster Band. Von Paris bis Rom*, op. cit., p. 22.

²⁷⁶ « La scrittura pianistica di Liszt diviene, nei suoi anni più avanzati, più trasparente e accessibile all'esecutore, ma perde la giovanile arditezza. » Ferruccio Busoni, *Lo sguardo lieto, tutti gli scritti sulla musica e le arti*, op. cit., p. 321.

²⁷⁷ F. Liszt, Lettre à M. Pacini, écrite à Paris le 30 septembre 1838. La Mara, *Franz Liszt's Briefe, Erster Band. Von Paris bis Rom*, op. cit., p. 22.

Liszt utilisait souvent les termes relatifs à ses transcriptions de manière incohérente²⁷⁸ et appelait ses œuvres « fantaisies », « paraphrases », « arrangements » (all. *Bearbeitungen*), etc.

Liszt publia son étude accompagnée de la version de Schumann avec le reste des études en 1840, mais dans la deuxième édition de 1851, il l'omit. Nous savons que Schumann considérait les *Études d'exécution transcendante d'après Paganini* comme des œuvres extrêmement difficiles à jouer et il admettait que les buts de ses arrangements étaient différents de ceux de Liszt :

Si l'arrangement de Schumann a voulu davantage mettre en relief le côté poétique de ces compositions, Liszt appuie plutôt, quoique sans méconnaître celui-ci, sur le côté virtuose : il désigne fort exactement ces morceaux par les mots « Études de bravoure » car c'est bien manifestement pour briller par elles qu'on les joue. À dire vrai, ils ne seront que bien peu nombreux, ceux qui s'entendront à en venir au bout, peut-être pas quatre ou cinq dans le monde entier²⁷⁹.

Disons-le donc : ce recueil est peut-être ce qui a été écrit de plus difficile pour le piano, comme l'original l'est de son côté pour le violon. Paganini a sans doute voulu expliquer cela avec sa belle, courte dédicace *agli artisti* ; c'est-à-dire « Je ne suis accessible qu'aux seuls artistes. » Et c'est aussi la même chose pour l'œuvre de piano de Liszt : aux seuls virtuoses de métier et de marque elle pourra convenir²⁸⁰.

La version de Schumann donne donc une autre perspective au *Caprice* de Paganini. La différence dans le traitement de l'original est évidente : Liszt garde les tremolos de Paganini, et il utilisera d'ailleurs souvent ce type d'écriture dans ses œuvres, et transcrit le début du morceau pour la main gauche seule. Schumann, au contraire, transforme l'accompagnement en triolets et obtient un effet plus tranquille.

²⁷⁸ Boris Borodin, *L'Histoire de la transcription pour piano* (Бородин Борис, *История фортепианной транскрипции*), op. cit., p. 378.

²⁷⁹ Article publié dans l'*Allgemeine Musikalische Zeitung* en 1839 et ici transmis dans la traduction française de Henry de Curzon éditée par Remi Jacobs et publiée dans le recueil *Sur les musiciens* de Robert Schumann, op. cit., p. 266.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 267.

Schumann : *Etude I*
Non troppo lento
cantabile

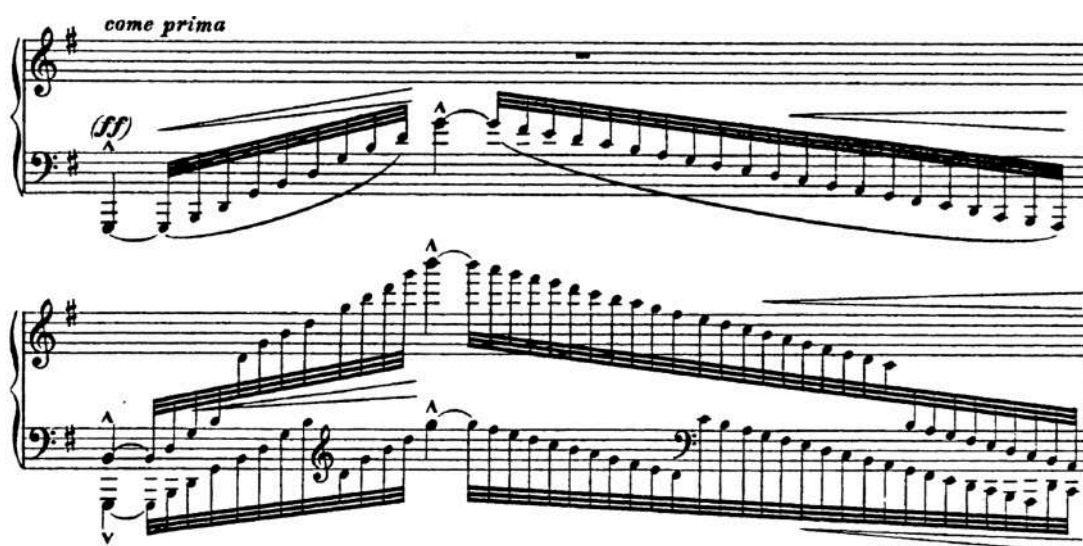
Liszt (1838) :
Non troppo lento
cantabile
il canto sempre marcato ed espressivo
sempre legato

Paganini :
(Adagio)
p

Exemple 36 : Les mes. 6-7 de la première *Étude d'exécution transcendante d'après Paganini* de Liszt publiée avec la deuxième des *Études de concert d'après les Caprices de Paganini* op. 10 de Schumann comme version facilitée

L'étude de Liszt « encadre » le sixième *Caprice* de Paganini, entre l'introduction et la coda du cinquième *Caprice*, alors que l'étude de Schumann garde la forme de l'original. Avec l'insertion de l'étude de Schumann dans un nouveau cadre qui est le résultat de la fusion de deux *Caprices*, Liszt l'adapte au nouveau contexte en lui enlevant les dernières mesures et en l'attachant à sa coda. Nous remarquons que la version alternative disparaît dans le deuxième système de l'exemple suivant.

Exemple 37 : La version de Schumann se transforme en s'attachant aux dernières mesures de Liszt et ensuite à la coda du cinquième *Caprice*. *Étude d'exécution transcendante d'après Paganini*, mes. 53-56



Exemple 38 : La coda du cinquième *Caprice* de Paganini et de la première *Étude d'exécution transcendante d'après Paganini* de Liszt, mes. 60

Liszt crée donc non seulement une paraphrase à lui, en arrangeant le matériel des deux *Caprices* de Paganini en une seule pièce, mais utilise aussi la version de Schumann pour l'adapter à sa nouvelle forme. Les permutations créatives ne permettent à aucune version de s'emprisonner dans une transmission littérale.

La version de l'étude de 1851, outre l'omission de la version de Schumann, consiste en des réélaborations mineures et des simplifications textuelles qui ne changent pas radicalement l'aspect de l'œuvre. Le même procédé est remarquable dans la deuxième *Étude*, qui sera simplifiée et optimisée dans la deuxième version. Les gammes en doubles tierces, qui, selon les indications de doigté de l'auteur, étaient prévues pour l'exécution avec la main droite seule, sont remplacées par des gammes simples, *quasi glissando*, qui s'exécutent à deux mains.

Liszt, 1840 :



Liszt, 1851 :



Paganini :



Exemple 39 : Les mes. 6-8 des deux versions de la deuxième *Étude* de Liszt et le texte de Paganini : des simplifications et de nouvelles propositions d'exécution

La technique *quasi glissando* qui est souvent observable chez Liszt servira comme base à Busoni, qui distribuera ces mêmes passages entre les deux mains d'une manière différente, pour sa « technique fulgurante ». Les simples gammes chromatiques de la première version se transforment en octaves martelées. Liszt recourt donc à son procédé préféré.



Exemple 40 : La mes. 18 des deux versions de la deuxième *Étude* de Liszt : en 1851, les octaves martelées remplacent les unissons des gammes chromatiques

Par rapport au *Caprice* de Paganini, cette étude permute légèrement du point de vue de la forme : après la partie centrale en octaves et avant la récapitulation du thème principal, Liszt insère une cadence basée sur le motif des fanfares de l'introduction de la pièce, qui permet de diluer temporellement la masse sonore de la partie centrale et de revenir vers l'*andantino capriccioso* avec beaucoup de charme. L'élément de la « paraphrase » fusionne avec celui de l'arrangement et de la variation.

II.4.4. Les diableries à la Paganini

En parlant de la dernière des *Études d'exécution transcendante d'après Paganini*, Schumann remarque :

Nous regardons l'arrangement qu'en a fait Liszt comme le plus intéressant, musicalement parlant, de l'œuvre entière ; mais, en revanche, il s'y trouve, souvent dans de très courts passages de quelques mesures, des difficultés d'un ordre immense, d'un ordre tel que Liszt lui-même a dû être forcé de les étudier pour les jouer. Quiconque possède ces variations-là, et de façon qu'elles défilent devant nous, dans la légère et lutinante allure qu'elles doivent avoir, comme les scènes détachées d'un théâtre de marionnettes, celui-là peut en toute confiance courir le monde, pour revenir ensuite dans son pays chargé de lauriers dorés comme un autre Paganini-Liszt²⁸¹.

Et vraiment, la sixième *Étude* reflète de manière particulièrement imaginative les diableries de Paganini. Quelques-uns de ses passages sont extrêmement complexes à exécuter, et seront dans l'édition de 1851 remplacés par des versions d'esprit bien plus pragmatique. L'écriture de la première version nous permet de deviner la passion et le désir avec lesquels le jeune Liszt découvrait les sonorités inexplorées et les effets inconnus du piano. De ce point de vue, l'œuvre présente des points communs avec la *Grande Fantaisie de bravoure sur La Clochette*. L'écriture de la pièce dévoile la grande force imaginative de l'auteur. Liszt garde la structure formelle de l'œuvre originale, mais dans son arrangement, il varie les variations de Paganini.

La huitième et la neuvième variation de la première version sont remarquables pour la façon dont Liszt simule au piano le geste du violon.

²⁸¹ Article publié dans l'*Allgemeine Musikalische Zeitung* en 1839 et ici transmis dans la traduction française de Henry de Curzon éditée par Remi Jacobs et publiée dans le recueil Robert Schumann, *Sur les musiciens*, op. cit., p. 268.

Liszt, 1840 :



Liszt, 1852 :



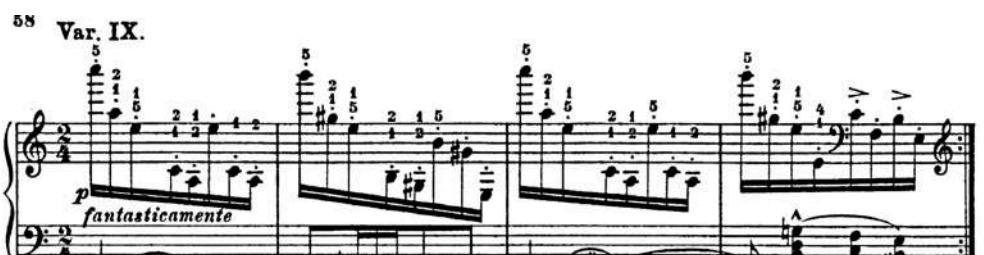
Paganini :



Exemple 41 : La huitième variation de la sixième Étude de Liszt dans les versions de 1840 et de 1851 et la variation correspondante du vingt-quatrième Caprice de Paganini

Les arpèges et les sauts, qui, en raison du déplacement temporel d'une double croche, semblent asynchrones, imitent tous deux les textures des instruments à cordes. Dans la version de 1851, Liszt abandonne ce concept et propose une variante d'autant plus accessible du point de vue pianistique qu'elle est proche de la structure compacte des accords de l'original.

La neuvième variation connaîtra le même destin, écrite dans un caractère fantastique, où les *pizzicati* étirés sur le clavier dans de grands intervalles fusionnent avec le thème exposé à la basse. Liszt joue avec les timbres du piano de manière remarquable et oppose les deux éléments contrastants, mais de caractère méphistophélique : le sombre et le fantastique. En 1851, il transcrivit la version de Paganini de manière bien plus fidèle à l'original et simple d'exécution.



Liszt, 1840 :

Liszt, 1851 :

Paganini :

Exemple 42 : La neuvième variation de la sixième *Étude* de Liszt dans les versions de 1840 et de 1851 et la variation correspondante du vingt-quatrième *Caprice* de Paganini

Ces simplifications peuvent être comparées à celles de la quatrième *Étude*, qui perd également la plupart de ses acrobaties.

II.4.5. *Le Carnaval de Venise* et une demi-Clochette

Les variations sur *Le Carnaval de Venise*, même si l'année exacte de composition reste inconnue, datent des années 1840, selon le *Grove Music Online*. Contrairement au procédé de la sixième *Étude* d'après Paganini, où il arrange les variations de l'auteur, Liszt, dans cette pièce, varie le thème librement, parfois dans l'esprit des variations pour violon. Le thème populaire du *Carnaval de Venise* de Paganini fut au XIX^e siècle largement exploité par de nombreux pianistes. Frédéric Chopin, Jean-Frédéric Edelmann, Adolfo Fumagalli, Friedrich Burgmüller et Jules Schulhoff, entre autres, écrivirent des variations sur ce thème. Quelques-unes d'entre elles, comme celles de Fumagalli ou de Hitz, démontrent une remarquable invention au niveau de l'emploi et de la variation des formes pianistiques.

L'enchanteresse barcarolle de Liszt est développée à travers les nombreuses variations de différentes figurations. La texture se densifie vers la fin de la pièce, le tempo s'accélère et elle termine de manière brillante pour gagner les applaudissements d'un public supposément enchanté. Liszt garde l'accompagnement obstiné pendant la pièce entière et joue avec les différentes figurations principalement à la main droite. Ainsi, la variation est effectuée par le changement des figurations et seulement rarement par le changement de timbre ou de registre. Les gammes, les tierces et les dixièmes brisées, les accords en arpèges alternent, posés sur l'accompagnement obstiné en triolets. Toutefois, en quelques occasions, nous remarquons l'imitation des effets du violon : la quatrième variation imite l'alternance des sons réels et les flageolets, déplacés au piano une octave plus haut par rapport au reste du motif en tierces.



Exemple 43 : Les flageolets au piano de Liszt. *Le Carnaval de Venise*, mes. 35-79

La huitième variation, la seule qui oppose le timbre de la basse aux variations lumineuses de la pièce, change le registre du thème principal et insère des vagues chromatiques à la basse.



Exemple 44 : L'une des rares explorations du registre de basse dans *Le Carnaval de Venise*, mes. 81-83

Conformément à sa pratique musicale qui consiste en de permanentes transformations, Liszt exploitera ce thème dans une autre pièce encore : les *Variations de bravoure sur des thèmes de Paganini*. Cette œuvre, créée à Lisbonne en 1845, ne fut jamais terminée. Elle fut complétée par Imre Mezö et publiée par Editio Musica Budapest en 1989. Les *Variations* sont basées sur deux thèmes de Paganini : celui de *La Clochette*

et celui du *Carnaval de Venise*, et tout comme un deuxième *Carnaval*, elle peut être vue comme une quatrième *Clochette* de Liszt.

Conclusion

Si nous énumérons toutes les versions des *Études d'exécution transcendante d'après Paganini*, nous arrivons à un nombre de neuf *Études* au lieu de six. La première *Étude* est accompagnée par la version facilitée de Schumann, la quatrième *Étude* est écrite entièrement en deux versions différentes et la cinquième *Étude* est accompagnée par une version *ossia* qui s'étend sur une grande partie de l'étude. L'édition de 1851 omet les versions alternatives et propose de nouvelles solutions pianistiques avec des textures allégées par rapport aux premières versions. Ces transformations sont principalement la conséquence d'une évolution artistique de l'auteur et occasionnellement le résultat des adaptations du pianisme de Liszt aux nouveaux instruments de l'époque.

La correspondance des *Études Paganini-Liszt* et des *Caprices* de Paganini pourrait être démontrée de manière suivante :

Tableau 1 : Les versions des *Études Paganini-Liszt* et leur correspondance avec les œuvres de Paganini

<i>Études d'exécution transcendante d'après Paganini</i> (1840)	<i>Grandes Études de Paganini</i> (1851)	Œuvres de Paganini
N° 1 – <i>sol</i> mineur a) Version principale b) Version alternative de R. Schumann (<i>ossia</i>)	N° 1 – <i>sol</i> mineur	<i>Caprice</i> n° 5 op. 1 en <i>la</i> mineur <i>Caprice</i> n° 6 en <i>sol</i> mineur dans la partie centrale de la pièce
N° 2 – <i>mi</i> b majeur	N° 2 – <i>mi</i> b majeur	<i>Caprice</i> n° 17 en <i>mi</i> b majeur
N° 3 – <i>la</i> b mineur / <i>la</i> b majeur <i>La Campanella</i>	N° 3 – <i>sol</i> # mineur <i>La Campanella</i>	Thème principal du Rondo du 2 ^e <i>Concerto</i> pour violon en <i>si</i> mineur op. 7. et, seulement dans la première version du 1838 : Rondo du 1 ^{er} <i>Concerto</i> pour violon en <i>ré</i> majeur op. 6
N° 4 – <i>mi</i> majeur Version I Version II	N° 4 – <i>mi</i> majeur	<i>Caprice</i> n° 1
N° 5 – <i>mi</i> majeur Version principale Version alternative (<i>ossia</i>)	N° 5 – <i>mi</i> majeur	<i>Caprice</i> n° 9
N° 6 – <i>la</i> mineur	N° 6 – <i>la</i> mineur	<i>Caprice</i> n° 24

Les *Études* d'après Paganini dévoilent une partie des exceptionnelles recherches pianistiques de Liszt, peut-être aussi exceptionnelles que celles de Paganini au violon. Les gammes en octaves martelées, l'écriture en séquences d'accords, les glissandos chromatiques, les grands arpèges comme ceux de la sixième *Grande Étude*, l'emploi particulier des tremolos et un vaste nombre de combinaisons d'écriture : Liszt les appliqua tous sur un piano en pleine évolution.

La recherche des timbres orchestraux et des nouveaux moyens d'expression fut développée dans l'art du piano de Liszt conformément aux lois naturelles de l'instrument. Ses solutions techniques, comme le remarqua Breithaupt, proviennent probablement plus de son instinct que d'un travail systématique, et cela le rapproche davantage de Paganini. Le piano de Liszt est celui où la musique et le corps humain sont unis et se complètent et où l'écriture suit les mouvements du corps qui exécute. Busoni, plus tard, parlera de « phrasé technique », et Grigorïï Kogan, pianiste et musicologue russe, constatera que chez Liszt, le phrasé technique et le phrasé musical coïncident souvent, ce qui n'est pas le cas avec Chopin. Nous en parlerons dans la partie suivante de l'étude.

Les différentes variantes et les versions de ses œuvres sont le résultat de l'aspiration à l'idéal de l'auteur. Son évolution artistique est visible à travers les variantes de ses œuvres, qui illustrent des transformations autant esthétiques que pianistiques. Elles nous permettent également de deviner comment la technique du pianiste, d'un pianisme lourd, acoustiquement saturé et parfois acrobatique, s'est dirigée vers une brillance plus transparente. L'œuvre, dans ce concept platonicien, n'est que la réflexion imparfaite d'une idée, qui laisse toujours de l'espace pour des améliorations ultérieures. La *Mephisto-Valse* existe dans une version orchestrale, une version pour piano de l'auteur, une version pour piano basée sur la version orchestrale réalisée par Busoni. La *Mazeppa* de Liszt existe dans deux versions pour piano, une version orchestrale qui a ensuite été arrangée pour deux pianos et piano à quatre mains par l'auteur, ainsi que dans les arrangements pour piano solo basés sur la version orchestrale réalisée par Ludwig Stark et August Stradal. Laquelle peut être considérée comme *originale* ? Busoni, dans la défense de son arrangement de la *Rhapsodie espagnole* de Liszt pour piano et orchestre, écrit ceci :

Les concertos de Vivaldi, les lieder de Schubert, l'*Invitation à la danse* de Weber résonnent tous dans leurs transformations respectives pour orgue de Bach, pour piano de Liszt ou pour orchestre de Berlioz. Mais où commence l'arrangement (*Bearbeitung*) ? De cette *Rhapsodie espagnole* existe une deuxième version avec le titre de *Grande Fantaisie sur les motifs espagnols*. Laquelle des deux représente l'arrangement ? Celle qui a été écrite en second lieu ? Ou la première est-elle déjà une transcription des chants populaires espagnols ? Cette fantaisie espagnole commence avec un motif qui est identique à celui de la danse dans *Figaro* de Mozart. Et Mozart avait déjà emprunté ce motif : il ne lui appartient pas, il l'a transcrit. En outre, le même motif apparaît dans le ballet *Don Juan* de Gluck. [...] Nous arrivons à lier de manière convaincante le matériel musical des deux fantaisies de Liszt avec les noms de Mozart, Gluck, Corelli, Glinka et Mahler. Mon modeste nom maintenant les rejoint. L'homme ne peut pas créer plus qu'en utilisant ce qui existe sur terre. Et pour le musicien, ce qui existe, ce sont les sons et les rythmes²⁸².

²⁸² « Vivaldi's concertos, Schubert's songs, Weber's *Invitation to the Dance* are still there in each case, when changed over to Bach's organ, List's pianoforte, Berlioz' orchestra. But where does the transcription begin? A

Les différentes versions de Liszt ne sont, il me semble, qu'une petite partie des versions que l'auteur aura conçues dans son esprit ou exécutées lors de ses concerts. Quelques-unes de ces versions ont été fixées et notées par Liszt même, quelques-unes par ses élèves, et les autres, nous ne les connaissons jamais. Le côté temporel de la musique, qui est perceptible dans l'art de l'interprétation, est immatériel et ainsi susceptible aux variations. Au lieu d'indiquer un chemin prédéfini, Liszt invite à imaginer, à varier, à chercher et à le rejoindre sur le chemin de la création.

second Liszt setting of his Spanish rhapsody exists which bears the title: Grand Fantasy on Spanish Airs. It is another piece; there are, in part, the same themes. Which of them is the transcription? The one which was written later? But is not the first one already an arrangement of a Spanish folk-song? That Spanish Fantasy commences with a theme which tallies with the dance motive in Mozart's in Mozart's Figaro and Mozart took this from someone else too. It is not his, it is transcribed. Moreover, the same theme appears again in Gluck's ballet Don Juan. We have been able to bring the motive material of both Spanish Fantasies by Liszt in conjunction with the names of Mozart, Gluck, Corelli, Glinka, Mahler. My humble name too, is now added. The human being can certainly not create, he can only employ what is in existence on earth. And for the musician there are sounds and rhythms in existence. » Ferruccio Busoni, The Essence of Music and other Papers, op. cit., p. 87-89.

III. Ferruccio Busoni : sur le chemin créatif de Liszt

III.1. Busoni et Liszt

Busoni eut un seul contact avec Liszt, et celui-ci fut décevant. Nous apprenons d'Alan Walker²⁸³ que Liszt joua à Vienne le cinquième *Concerto* de Beethoven en 1877, à l'occasion du cinquantenaire du décès du compositeur, et Busoni, âgé de 10 ans, était présent dans la salle. Busoni trouva apparemment l'interprétation de Liszt « froide et sans inspiration²⁸⁴ ».

Le jour de ce concert, Liszt s'était gravement coupé l'index de la main gauche, et il est possible que la déception de Busoni pût au moins partiellement être attribuée à cet accident. En plus, la soirée à laquelle Busoni assista était la troisième présentation de Liszt ce jour : il avait assuré déjà deux répétitions publiques avant le concert, et la fatigue du pianiste contribua peut-être à l'effet dont parle Busoni²⁸⁵.

Après le concert, Busoni, accompagné de sa mère, fut reçu par Liszt à sa résidence viennoise de Schottenhof. Le jeune Busoni, à cette occasion, joua pour Liszt mais aucun document de cette rencontre n'a survécu²⁸⁶. Selon Dent²⁸⁷, Liszt apprécia le jeu du jeune Busoni, mais refusa de lui donner le témoignage que son père lui demanda. Della Couling²⁸⁸ pour sa part souligne que Liszt écrivit probablement quelque chose à Busoni, vu que son nom est présent dans la liste des personnes qui lui ont offert des témoignages.

Quelle que soit la vérité, à cause de cette déception initiale, Busoni n'approcherait la musique et le pianisme de Liszt que bien plus tard²⁸⁹. Dans l'attente de cette rencontre qui donnerait d'importants résultats artistiques, Busoni entendit Anton Rubinstein à Vienne, pianiste profondément inspiré par Liszt, et fut émerveillé par son jeu. Il écrivit dans son article pour *Il Saggiatore* de Trieste :

Il impose, avec sa manière de jouer, de fortes couleurs (les préférées du public), une passion éruptive, une interprétation pleine d'élan et de feu, à laquelle il sacrifie souvent la précision technique. Son *forte* est aussi puissant que son *piano* est doux et moelleux, les nuances fines et presque imperceptibles. Son toucher dans

²⁸³ Alan Walker, *Franz Liszt: The Final Years, 1861-1886*, op. cit., p. 367.

²⁸⁴ Larry Sitsky, *Busoni and the Piano*, op. cit., p. 209.

²⁸⁵ Kenneth Hamilton, *After the Golden Age, Romantic Pianism and Modern Performance*, op. cit., p. 14-15.

²⁸⁶ Selon Alan Walker, dans *Franz Liszt: The Final Years, 1861-1886*, op. cit., p. 367, et Della Couling, *Ferruccio Busoni*, « *A Musical Ishmael* », op. cit., p. 27.

²⁸⁷ Edward J. Dent, *Ferruccio Busoni, A Biography*, op. cit.

²⁸⁸ Della Couling, *Ferruccio Busoni*, « *A Musical Ishmael* », op. cit., p. 27.

²⁸⁹ Larry Sitsky, *Busoni and the Piano*, op. cit., p. 210.

le *cantabile* est parfois d'une beauté fascinante : quelques mélodies (comme celle du trio de la *Marche funèbre* de Chopin) produisent sous ses doigts un enchantement tout particulier²⁹⁰.

Eduard Hanslick confirma plus tard dans ses observations que le jeu de Busoni ressemblait parfois à celui de Rubinstein :

Je ne connais aucun autre pianiste qui ressemble tant à Rubinstein. Le même toucher sonore, la même puissance massive, la même endurance et la même assurance, la même saine souplesse de l'interprétation²⁹¹.

Toutefois, dans les années 1880, Busoni commença à s'intéresser aux œuvres de Liszt, et durant la dernière décennie du XIX^e siècle, il travailla sur ses œuvres et établit ainsi d'importants liens avec sa musique et son pianisme. Il révisa alors toute sa technique et parlerait plus tard ainsi de cette époque :

C'était à l'époque où je suis devenu conscient des défauts dans mon propre jeu que j'ai commencé, avec une détermination vigoureuse, à travailler le piano depuis le début, sur une nouvelle base. Les œuvres de Liszt furent pour moi un guide, et à travers elles j'ai acquis une connaissance intime de sa méthode particulière. J'ai construit ma « technique » à partir de ses « principes ». La gratitude et l'admiration firent de Liszt mon maître et mon ami à cette époque²⁹².

L'art de Busoni se transforma suite à sa rencontre avec Liszt, tout comme celui de Liszt se transforma suite à sa rencontre avec Paganini. Grigorij Kogan, dans son ouvrage *Busoni as a Pianist*, trouve également des analogies entre ces deux rencontres :

²⁹⁰ « *Impone col suo modo di suonare, dalle tinte forti (predilette dal pubblico), dalla passione irrompente, dall'interpretazione piena di slancio e di fuoco alla quale sacrifica spesso l'esattezza tecnica. Quanto è potente il suo forte, altrettanto dolce e pastoso il suo piano, dalle sfumature finissime e quasi insensibili. Il suo tocco nel cantabile è talvolta di bellezza affascinante: alcune melodie (quella p.e. del Trio nella Marcia funebre di Chopin) hanno sotto le sue dita un incanto tutto proprio.* » Trieste, *L'indipendente*, 3 mars 1884. Cité dans Ferruccio Busoni, *Lo sguardo lieto*, op. cit., p. 454-455.

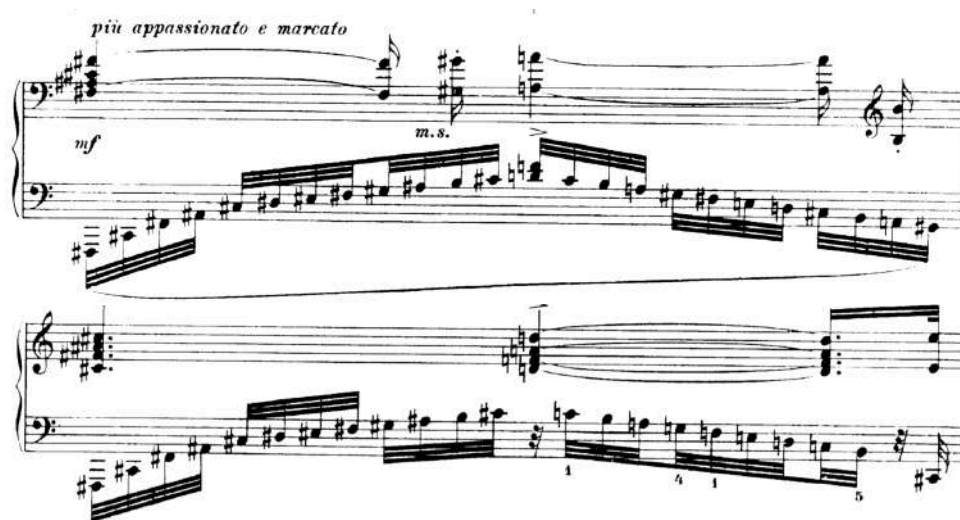
²⁹¹ Critique d'Eduard Hanslick dans *Neue Freie Presse* du 23 février 1886. Cité dans Della Couling, *Ferruccio Busoni, « A Musical Ishmael »*, op. cit., p. 160.

²⁹² « *It was at that time of my life when I had become conscious of such deficiencies and faults in my own playing that with energetic determination I began the study of the pianoforte again from the beginning on a quite new basis. Liszt's works were my guide and through them I acquired an intimate knowledge of his particular method. Out of his "tenets" I constructed my "technique". Gratitude and admiration made Liszt at that time my master and my friend.* » Ferruccio Busoni, *The Essence of Music and Other Papers*, op. cit., p. 86.

L'effet [de la rencontre de Busoni avec les œuvres de Liszt] fut si puissant que Busoni, comme Liszt avant lui après sa rencontre avec Paganini, quitta la scène pour un certain temps pour penser dans la solitude, digérer les découvertes et fertiliser son propre art avec elles²⁹³.

Les résultats de cette transformation apparurent aussi dans le domaine de l'arrangement : Busoni confirme que son arrangement de la *Rhapsodie espagnole*²⁹⁴ pour piano et orchestre fut conçu selon le modèle des arrangements de la *Fantaisie Wanderer*²⁹⁵ de Schubert et de la *Polonaise* de Weber par Liszt²⁹⁶.

Larry Sisky nous informe que Busoni apprit de Liszt comment écrire pour le piano²⁹⁷ et que Paganini attira Busoni principalement par ses arrangements pour piano par Liszt²⁹⁸. Il y a sans doute des ressemblances entre l'écriture des deux pianistes : celle de Busoni semble être une extension de l'écriture lisztienne et suivre la logique instrumentale établie par le Hongrois.



Exemple 45 : Ferruccio Busoni, *Elegia* « *All'Italia* », mes. 45-46 : une écriture dans l'esprit de Liszt

Même si Busoni ne fut jamais l'élève de Liszt, il admit qu'il suivit les conseils d'exécution de ses œuvres que lui donna Arthur Friedheim, et il les apprécia beaucoup. Dans les lettres écrites à sa femme entre le 4 et le 8 décembre 1897, nous lisons :

²⁹³ « The effect was so powerful that Busoni, like Liszt before him upon his encounter with Paganini, left the stage for a while to think in solitude, to digest the discoveries, and to fertilize his own art with them. » Grigorii Kogan, *Busoni as a Pianist*, op. cit., p. 16.

²⁹⁴ Œuvre de Liszt, originalement écrite pour piano solo.

²⁹⁵ La *Fantaisie en ut majeur* op. 15, D. 760 de Franz Schubert.

²⁹⁶ Ferruccio Busoni, *The Essence of Music and Other Papers*, op. cit., p. 86.

²⁹⁷ Larry Sitsky, *Busoni and the Piano*, op. cit., p. 209.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 290.

Friedheim est venu me voir cet après-midi. Je lui ai joué la fantaisie *Don Juan* de Liszt, qui l'a ravi. « Liszt même n'aurait pu la jouer mieux. » J'ai joué aussi *Hexameron*, *Norma* et *Stumme*. Pendant que je jouais, il m'a donné quelques suggestions très stimulantes. Il a entendu Liszt jouer ces morceaux, et malgré cela, il a apparemment été très surpris par mon jeu. Il m'a fait de grands compliments²⁹⁹.

Dans les deux lettres suivantes, il continue :

Le concert fut excellent ; le succès s'accroît chaque fois. Gabrilowitsch était présent. *Hexameron* (avec les astuces de Friedheim) fit un tel effet que chaque variation fut applaudie³⁰⁰.

Busoni, dans ce sens, fut un héritier indirect de Liszt. Sans jamais avoir été son élève, il arriva à s'approcher de son style pianistique. Larry Sitsky nous rappelle que Busoni fut souvent faussement considéré comme un élève de Liszt et que ses fameuses interprétations de Liszt furent admirées par les vraies disciples du compositeur³⁰¹.

Mais si Busoni hérita de Liszt sa manière d'écrire pour le piano, reprit ses formes pianistiques et développa sa technique sur la base de la technique lisztienne, il hérita plus encore de son esthétique et de son idéologie, identifiables dans ses arrangements des musiques de Liszt. Rattalino constate ainsi :

Face à la codification de la tradition [lisztienne] destinée à aboutir dans l'académisme et face à la récente recherche philologique de Ernst Pauer, de Diémer et de Hipkins, Busoni tentait de maintenir vivant le concept lisztien de la perpétuelle redécouverte de la valeur émotive originelle de la musique, la soustrayant à l'historicisation ; tentative qui ne pouvait pas rester isolée ni sembler provocatrice, à une époque qui commençait même, comme nous l'avons dit, à réadapter les instruments historiques et à réétudier les traités et les techniques d'exécution du passé et qui, au moins en perspective, allait donc redécouvrir les valeurs originales de la musique à travers un moment initial du concept de restauration philologique correcte et non pas d'intuition créatrice³⁰².

²⁹⁹ « Friedheim came to see me in the afternoon. I played Liszt's (*Don Juan*) *Fantasy* to him with which he was delighted. "Liszt himself could not have played it better". I also played *Hexameron*, *Norma*, and *Stumme*. Whilst I played he gave me some suggestions which were very stimulating. He heard Liszt play these pieces, revels in recollections, and in spite of that was, apparently, very surprised with my playing. He paid me the highest compliments. » Ferruccio Busoni, *Letters to his wife*, op. cit., p. 24.

³⁰⁰ « The concert went excellently; the success increases every time. Gabrilowitsch was there. *Hexameron* (with Friedheim's hints) made such an effect that every variation was applauded. » Ibid., p. 25.

³⁰¹ Larry Sitsky, *Busoni and the Piano*, op. cit., p. 209.

³⁰² « Di fronte alla codificazione della tradizione destinata a sfociare nell'accademismo e di fronte alla recente ricerca filologica di Ernst Pauer, di Diémer e di Hipkins, Busoni tentava di mantenere vivo il concetto lisztiano di perpetua riscoperta del valore emotivo originario della musica, sottraendolo alla storicizzazione; tentativo che non poteva non restare isolato e non apparire provocatorio, in un'epoca che cominciava addirittura, come

Rattalino parle en effet de la créativité que nous pouvons remarquer chez les pianistes de la « grande manière » autant que de leur emploi des grandes formes pianistiques. La grandeur réside aussi dans la grandeur créatrice qui fut tellement présente chez Liszt. C'est à cause de cette créativité individuelle des pianistes de la « grande manière », largement basée sur l'intuition, que Kenneth Hamilton constate qu'un Paderewski ne fut jamais confondu avec un Rachmaninov, et nous pouvons supposer que le jeu raffiné et intellectuel de Von Bülow ne pouvait être confondu avec la force élémentaire d'Anton Rubinstein³⁰³.

Au cours de ses polémiques avec le critique Marcel Remy, Busoni lui écrivit en 1902 :

Si vous croyez que j'ai l'intention de « moderniser » les œuvres que je joue, vous partez d'une fausse présupposition. C'est le contraire. En les débarrassant de la poussière de la tradition, j'essaye de les rendre jeunes, comme elles étaient au moment où elles émergèrent de la tête et du crayon du compositeur. La *Pathétique*, qui fut une sonate révolutionnaire à son époque, doit sonner de manière révolutionnaire ; il est impossible de donner trop de passion à une composition comme l'*Appassionata*, qui fut le point culminant de l'expression passionnée de son époque. Quand je joue Beethoven, j'essaye d'approcher la liberté, l'énergie nerveuse et l'humanité qui sont, contrairement à ses prédécesseurs, la signature de ses compositions. Rappelant le caractère de l'homme Beethoven et ce qui est associé à son jeu, j'ai construit un idéal qui fut incorrectement appelé « moderne », mais qui n'est réellement rien de plus que « vivant ». Je fais la même chose avec Liszt, et de manière étrange, cela a été approuvé dans ce cas, alors que je fus condamné dans l'autre³⁰⁴.

L'objectif de Busoni était donc de restaurer l'effet original de la musique, non pas comme elle fut matériellement perçue à l'époque de l'auteur, mais comme elle fut psychiquement reçue par les auditeurs

abbiamo detto, a riadottare gli strumenti antichi e a ristudiare trattati e tecniche di esecuzione del passato e che, almeno in prospettiva, intendeva dunque riscoprire i valori originali della musica attraverso un momento iniziale di corretto restauro filologico, e non di intuizione creatrice. » Pietro Rattalino, *Storia del Pianoforte*, op. cit., p. 345.

³⁰³ Kenneth Hamilton, *After the Golden Age, Romantic Pianism and Modern Performance*, op. cit., p. 11.

³⁰⁴ « *Se crede ch'io abbia intenzione de «modernizzare» le opere che io suono, Ella parte da un presupposto falso. È il contrario. Nel ripulirle dalla polvere della tradizione io cerco di farle «giovani» – tali, quali furono sentite nel momento in cui uscirono dalla testa e dalla penna dell'autore.*

La Patetica, sonata ai suoi tempi quasi rivoluzionaria, deve suonare «rivoluzionaria» - né si può mettere passione bastante nell'Appassionata, vetta dell'espressione passionale della sua epoca. Nel mio modo di suonare Beethoven io cerco di avvicinarmi alla libertà, alla nervosità umana, che distinguono le composizioni del Maestro in opposizione ai suoi predecessori. Mi faccio presente il carattere dell'uomo Beethoven, ho riflettuto a quello che ci si riferisce del suo modo di suonare; per questa via mi sono fatto un ideale, che erroneamente si definisce «moderno», e che in realtà non è se non «vivente». – Così come con Beethoven mi comporto con Liszt e in questo – abbastanza stranamente – qua mi hanno dato ragione, là torto. » Ferruccio Busoni, *Lo sguardo lieto*, op. cit., p. 157-158.

du passé. Alfred Brendel souligne également que les points de vue sur l'interprétation de Busoni trouvaient leurs sources dans l'art de Liszt³⁰⁵.

Nous avons vu comment Liszt actualisait et rendait contemporains par ses arrangements des musiques des compositeurs qui, à son époque, n'étaient plus vivants, et nous nous souvenons des interprétations des *Sonates* de Beethoven par Liszt, qui consistaient parfois en altérations harmoniques et en élaborations textuelles surpassant probablement les attentes de l'auteur³⁰⁶. Busoni, dans cette même direction, continuerait à actualiser, à transformer ou à optimiser les œuvres d'autres auteurs, parmi lesquelles les œuvres de Liszt auraient une grande importance.

Si Liszt arrangea la *Fantaisie Wanderer* de Schubert en disant « je réécrivis plusieurs passages et l'entière conclusion en *ut* majeur dans le style du piano moderne, je me flatte en disant que Schubert n'en serait pas mécontent³⁰⁷ », Busoni arrangea ses *Études d'après Paganini* de la même manière, pour qu'elles correspondent à son style. Nous remarquerons une étonnante ressemblance du point de vue de la présentation : le texte de l'éditeur est présenté comme une version alternative, à exécuter *ad libitum*.

³⁰⁵ Alfred Brendel, *Music, Sense and Nonsense: Collected Essays and Lectures*, op. cit., p. 280.

³⁰⁶ Clive Brown, Avant-propos à l'ouvrage de Neal Peres da Costa, op. cit., p. XII.

³⁰⁷ Adrian Williams (éd.), *Franz Liszt: Selected Letters*, Oxford, Oxford University Press, 1999, p. 693. Lettre destinée à M. Lebert à Stuttgart.

Franz Liszt :

Franz Schubert :



Exemple 46 : Franz Schubert, *Fantasie Wanderer*, éditée par Franz Liszt³⁰⁸, mes. 70-74

Franz Liszt / Ferruccio Busoni
Busoni-Verz. B 68



Exemple 47 : Franz Liszt, *La Campanella*, arrangée par Ferruccio Busoni

Même si ça peut paraître paradoxal, en arrangeant, il devinait l'essence des œuvres, donnait vie aux œuvres qu'il interprétait. Busoni fut, comme Liszt, un musicien dont les activités dans les différents domaines de la musique s'influençaient les unes les autres³⁰⁹. La variabilité, présente dans le domaine de l'interprétation, se déplaçait au domaine de la composition, et les nombreux arrangements furent la conséquence de cette fusion de pratiques musicales.

³⁰⁸ Stuttgart, G. Cotta, 1892.

³⁰⁹ Erinn Elizabeth Knyt, *Ferruccio Busoni and the Ontology of the musical Work : Permutations and Possibilities*, Ph.D, Stanford University, 2010.

III.2. Busoni et l'arrangement

La façon dont Busoni traitait le texte musical est brillamment illustrée dans sa correspondance avec Arnold Schoenberg. Après avoir reçu la partition de la pièce pour piano³¹⁰ de Schoenberg, Busoni l'arrangea, car il y trouvait « peu d'ampleur d'écriture du point de vue temporel et spatial³¹¹ ». Convaincu que le morceau de Schoenberg était adapté au piano de manière insuffisante, il lui écrivit :

Si je suis maintenant complètement d'accord avec le contenu, la forme de l'expression au piano reste insatisfaisante pour moi³¹².

L'arrangement du *Klavierstück* op. 11 n° 2 fut publié indépendamment plus tard par Universal à Vienne sous le titre d'*Interprétation de concert de Ferruccio Busoni*³¹³. Ce titre, comme nous pouvons le remarquer, implique que l'arrangement n'est qu'une interprétation, ou encore qu'une interprétation étendue aux changements textuels.

Busoni écrivit plusieurs essais³¹⁴ sur la musique où il donne son point de vue sur la composition, l'arrangement et la musique de manière plus générale. Dans ces essais comme par la pratique musicale, il brisa presque entièrement les frontières entre la composition et l'arrangement, en voyant principalement la composition comme l'arrangement des sons et des rythmes de la nature³¹⁵. Il recyclait et réutilisait ses propres motifs autant que ceux d'autres compositeurs, et dans ce sens il fut proche autant de Bach que de Liszt. Il les réélaborait dans des contextes, des formes et des instrumentations différents.

En tant qu'interprète, Busoni traitait la partition de manière libre et ne prenait jamais rien littéralement. Il ne croyait pas que le texte musical représente l'œuvre musicale, ou au moins il était convaincu qu'il ne la

³¹⁰ *Klavierstück* op. 11 n° 2.

³¹¹ Lettre de Busoni à Schoenberg du 26 juillet 1909. Schoenberg-Busoni, Schoenberg-Kandinsky, *Correspondances, Textes, op. cit.*, p. 19. Pour les lettres originales en allemand, consultez Jutta Theurich, *Briefwechsel zwischen Arnold Schönberg und Ferruccio Busoni, 1903-1919*, vol. 19, n° 3 de *Beiträge zur musikwissenschaftlichen Forschung in der DDR*, Berlin, Verlag Neue Musik, 1977.

³¹² Lettre de Busoni à Schoenberg du 2 août 1909. Schoenberg-Busoni, Schoenberg-Kandinsky, *Correspondances, Textes, op. cit.*, p. 21.

³¹³ *Klavierstück* op. 11 n° 2 d'Arnold Schönberg, *Konzertmässige interpretation von Ferruccio Busoni*, Vienne, Leipzig, Universal-Edition, 1910.

³¹⁴ Tous mentionnés dans la bibliographie, comme publiés dans les textes réunis de différents éditeurs.

³¹⁵ « L'homme ne peut pas créer plus qu'en utilisant ce qui existe sur terre. Et pour le musicien, ce qui existe, ce sont les sons et les rythmes. » « *The human being can certainly not create, he can only employ what is in existence on earth. And for the musician there are sounds and rhythms in existence.* » Ferruccio Busoni, *The Essence of Music and other Papers, op. cit.*, p. 87-89. Cité dans la précédente partie de l'étude.

représente pas entièrement. Il voyait la notation, ou la « scription », déjà comme une transcription de l'idée abstraite.

Chaque notation est la transcription d'une inspiration abstraite. Dès l'instant où la plume s'empare de l'idée, cette dernière perd sa forme originale. Le désir de noter l'inspiration suppose déjà le choix d'une mesure et d'une tonalité. Les moyens formels et sonores pour lesquels le compositeur doit opter déterminent encore davantage une structure et ses frontières. C'est comparable à l'homme : il est né nu, avec des propensions encore indéfinissables, puis vient le moment où, seul ou contraint, il doit choisir une direction³¹⁶.

Comme dans l'art de Liszt, chez Busoni, la notation n'est qu'un arrangement possible de l'idée, elle ne lui correspond pas complètement et peut toujours être améliorée. Dans ses tentatives de restaurer l'émotion primitive de l'inspiration perdue dans la notation, Busoni cherche au-delà du texte. Sa recherche des valeurs émotionnelles de la composition a souvent l'arrangement comme conséquence naturelle.

La présentation audible, l'interprétation de la musique, son interprétation émotionnelle dérive de ces hauteurs libres d'où descend l'art même. Là où l'art est menacé par ce qui est terrestre, c'est à l'interprétation de l'élever et de l'accorder avec son essence primale.

La notation, l'écriture des compositions, est en premier lieu un moyen ingénieux de capturer l'inspiration, avec le but de l'exploiter plus tard. Mais la notation est à l'improvisation ce qu'est le portrait au modèle vivant. C'est à l'interprète de résoudre la rigidité des signes dans l'émotion primale... Ce que l'inspiration du compositeur perd forcément dans la notation, l'interprète devrait le restaurer³¹⁷.

L'interprète ne reproduit donc ni le texte ni l'œuvre, mais crée une présentation audible, personnelle et subjective. Il crée un modèle vivant à partir du portrait présenté dans la partition. Nous observons dans ce concept que la créativité de l'interprète prend le rôle central. La même approche, dans différentes mesures, se retrouve de manière générale chez les pianistes-compositeurs de la « grande manière ».

³¹⁶ Ferruccio Busoni, *Sketch of a New Aesthetic of Music*, op. cit., p. 17-18. Texte d'origine dans la traduction anglaise de Theodore Baker : « *Every notation is, in itself, the transcriptions of an abstract idea. The instant the pen seizes it, the idea loses its original form. The very intention to write down the idea, compels a choice of measure and key. The form, and the musical agency, which the composer must decide upon, still more closely define the way and the limits.* »

It is much the same as with man himself. Born naked, and as yet without definite aspirations, he decides, or at a given moment is made to decide, upon a career. »

³¹⁷ *Ibid.*, p. 15-16. Texte d'origine dans la traduction anglaise de Theodore Baker : « *The audible presentation, the "performance," of music, its emotional interpretation, derives from those free heights whence descended the Art itself. Where the art is threatened by earthliness, it is the part of interpretation to raise it and reendow it with its primordial essence. Notation, the writing out of compositions, is primarily an ingenious expedient for catching an inspiration, with the purpose of exploiting it later. notation is to improvisation as the portrait to the living model. It is for the interpreter to resolve the rigidity of the signs into the primitive emotion.* »

L'arrangement était une partie constitutive des interprétations de Busoni. Il adaptait à son style les œuvres qu'il interprétait, et paradoxalement, ces arrangements ne l'empêchaient pas de faire ressortir l'essence de la musique qu'il jouait. Harold C. Schonberg observe :

Busoni ne voyait rien de sacré ni d'inviolable dans la partition imprimée, et avec cette attitude, il suivait les traditions classique et romantique. Il changeait pour que cela lui corresponde. Il considérait que ces changements étaient sans importance ; et, de manière étrange, ils étaient relativement sans importance. Il laissait la pédanterie pianistique aux pédants ; et, en tant qu'interprète, il réussit dans l'entreprise principale de l'interprétation – faire sortir Beethoven de Beethoven, Liszt de Liszt, Bach de Bach. Puissant esprit créatif lui-même, il parvint apparemment à s'identifier avec ces trois compositeurs de son choix ; qui discuterait à propos de quelques notes modifiées si l'esprit essentiel du compositeur était révélé³¹⁸ ?

Mais il arrangeait « pour que cela lui corresponde », comme le constate Harold C. Schonberg. L'approche des œuvres par Busoni fut la conséquence d'importantes recherches, qui, d'une certaine manière, correspondaient aux styles des compositeurs. Wanda Landowska³¹⁹ trouvait ainsi que l'approche de Mozart par Busoni était en accord avec le style du compositeur :

Quoi qu'ils pensassent de son Liszt, les puristes rechignaient un peu à ses interprétations de Mozart. Il voyait évidemment les parties solos du concerto de Mozart d'une manière orchestrale, car je l'entendis jouer des passages, écrits [à l'origine] avec des notes simples, avec les deux mains et à deux octaves de distance. Quelques-uns levèrent les mains, horrifiés, mais Landowska – dont le jeu de clavecin ne fut pas surpassé – croyait que l'adhérence stricte aux notes de Mozart était contraire à son vrai style ; et Tovey³²⁰ déclara qu'il fut un puriste absolu dans son rejet de se limiter strictement au texte de Mozart³²¹.

³¹⁸ « Busoni refused to see anything sacred or inviolate in the printed note, and in that he followed the classic and romantic tradition. He changed to suit himself. These changes he considered unimportant; and in a strange way, they were relatively unimportant. For he lest pianistic pedanticism to the pianistic pedants; and, as an interpretative artist, he succeeded in the main endeavour of interpretation – to bring out the Beethoven in Beethoven, the Liszt in Liszt, the Bach in Bach. A strong creative mind himself, he apparently was able to identify with these three composers of his choice; and who would argue about a few changed notes when the essential spirit of the composer was revealed? » Harold C. Schonberg, *The Great Pianists*, New York, Simon & Schuster, 1987, p. 371.

³¹⁹ Wanda Landowska (Varsovie, 1879 – Lakeville, 1959), pianiste et claveciniste polonaise.

³²⁰ Sir Donald Francis Tovey (Eton, 1875 – Édimbourg, 1940), compositeur, critique musical, musicologue, analyste, pianiste et chef d'orchestre écossais.

³²¹ « The purists jibbed a little at his interpretations of Mozart whatever they thought about his Liszt. He evidently looked upon the solo parts of a Mozart concerto in an orchestral light because I have heard him play passages written in single notes with both hands two octaves apart. Some held up their hands in horror, but Landowska – whose harpsichord-playing has had no equal – believed that strict adherence to Mozart's notes was often contrary to his true style; and Tovey declared he claimed to be an absolute purist in not confining himself strictly to Mozart's written text. » Henry J. Wood, *My Life of Music*, Londres, Victor Gollancz, 1938, p. 140-141.

Wanda Landowska, en tant que claveciniste, partageait le point de vue de Busoni. Elle-même se fit construire un instrument à clavier et à cordes pincées, un clavecin en théorie, qui toutefois disposait de possibilités mécaniques et timbriques inexistantes à l'époque de Bach ou de Scarlatti³²².

Claudio Arrau, en se souvenant des interprétations de Busoni, remarque l'authenticité et l'originalité de ses créations. Dans ses interviews avec Joseph Horowitz, il observe que Busoni « avait des idées sur tout ». Il souligne également que ce que Busoni proposait dans ses interprétations n'était pas un produit final, un concept final, non susceptible d'être réinterprété, réinventé.

[Son Mozart ne ressemblait] à rien d'autre que ce que l'on avait entendu. Toujours dramatique, emporté. Il avait des idées sur tout. Vous ne pourriez pas dire à un élève : prenez ce concerto comme lui. Mais c'était si merveilleusement réalisé – une création authentique – que vous ne pouviez que vous rendre. Mais ce n'était pas une interprétation définitive. C'était incroyable. Je me rappelle une incomparable sonate de Liszt, une incomparable *Hammerklavier*. [...]

De Chopin, les préludes tels que Busoni les jouait étaient incroyables. Pas le Chopin habituel, avec des cosmétiques. Mais extraordinairement beau. Un peu déconcentrant, en effet, mais si excitant et neuf³²³ !

Si nous croyons le témoignage de Claudio Arrau, Busoni arrivait vraiment à donner vie et fraîcheur aux œuvres qu'il jouait. Il arrivait à transmettre leur charge émotionnelle. Comme Liszt invitait ses élèves à improviser, Busoni encourageait les autres pianistes à compléter leurs études de Bach avec la production d'arrangements, considérant que, s'ils refusaient de le faire, ils ne le connaîtraient pas complètement. Il liait donc l'étude à l'arrangement et il établit le contact avec la composition de Bach en la transcrivant.

L'éditeur considère l'interprétation des œuvres pour orgue de Bach comme essentielle pour une étude pianistique complète de ce compositeur. Il demande que chaque pianiste non seulement connaisse et maîtrise les transcriptions publiées de ces œuvres, mais qu'il soit aussi capable de transcrire indépendamment les œuvres pour orgue de Bach. S'il refuse de le faire, il ne connaîtra Bach qu'à moitié. [...]

Parmi les œuvres pour orgue du maître, on trouve des pièces écrites plutôt dans le style du piano, et d'autres, parmi lesquelles les fugues pour clavier, dans le style typique de l'orgue. Le côté technique de l'écriture est, au fond, pareil pour les deux instruments, outre quelques nuances évidentes, parmi lesquelles les passages

³²² Pietro Rattalino, *Storia del Pianoforte, op. cit.*, p. 345.

³²³ Joseph Horowitz, *Arrau parle*, Paris, Gallimard, 1982, p. 114-115.

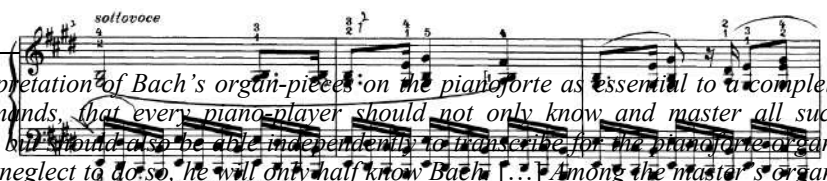
avec pédales sont les plus importants. Transcrire pour le piano les œuvres pour orgue de Bach n'ouvre donc pas de questions en termes d'adéquation esthétique. [...]

Liszt et Tausig ont tous deux donné des preuves suffisantes que ces transcriptions peuvent être réalisées sans tomber au niveau de la simple mutilation de leurs originaux. Nous souhaitons renforcer et perfectionner ces preuves, et présenter une idée brillante du Prince du piano sur la base d'une analyse systématique. [...]

Avant de tenter de produire la transcription d'une pièce pour orgue, le transcripteur devrait avant tout se familiariser avec ses effets dans une interprétation magistrale à l'orgue. Écoutez-la jouée par un organiste remarquable. Ensuite, expérimentez vous-même à l'orgue [...]. Étudiez et observez les effets acoustiques des « accouplements » et des « mixtures », et tentez de les imiter avec succès³²⁴.

L'arrangement devenait ainsi une étude créative par laquelle Busoni s'appropriait l'œuvre, et le même procédé fut appliqué aux œuvres pour piano. Nous avons déjà mentionné quelques-unes des interprétations de Busoni, comme celle de la deuxième *Ballade* de Liszt, que Busoni joua avec d'importantes altérations textuelles. Pour donner un exemple de ses transformations d'œuvres d'autres compositeurs, citons la *Polonaise* op. 53 de Chopin, que le pianiste exécutait dans des variantes de la « grande manière ».

La partie centrale de la pièce est construite sur deux *crescendos* et donc deux points culminants, dont le deuxième n'implique aucune amplification indiquée par le compositeur. Busoni, avec ses interventions, modifie l'architecture dynamique de la pièce et applique une amplification colossale dans le deuxième exposé du thème. Il remplace les deux vagues dynamiques avec une seule.


³²⁴ « The editor regards the interpretation of Bach's organ-pieces on the pianoforte as essential to a complete pianistic study of Bach. He demands, that every piano-player should not only know and master all such transcriptions hitherto published, but should also be able independently to transcribe for the pianoforte organ-compositions by Bach. Should he neglect to do so, he will only half know Bach. [...] Among the master's organ-works one finds pieces written rather in piano-style, and again, among the piano-fugues, numbers in typical organ-style. His technical manner of writing is, at bottom, the same for both instruments, aside from a few obvious nuances, among which some pedal-passages are the most prominent. In making transcriptions for the pianoforte of Bach's organ works, there can, therefore, be no question as to aesthetic propriety. [...] Both Liszt and Tausig have given satisfactory proofs, that such transcription can be made without sinking to the level of mere mutilations of their originals. We desire to reinforce and perfect these proofs, and to provide a happy thought of the Prince of Pianists with a basis of systematic analysis. [...] Before attempting the piano transcription for an organ-piece, one ought, first of all, to acquaint oneself with its effect on the organ when played in masterly fashion. Listen to its performance by some excellent organist. Then experiment yourself on the organ [...] Study and note the acoustic effects of the "couplers" and "mixtures" and endeavor to imitate them successfully. » Premier appendix de Ferruccio Busoni (éd.), *The Well-Tempered Clavichord by Johann Sebastian Bach: Revised, Annotated and Provided with Parallel Examples and Suggestions for the Study of Modern Pianoforte Technique*, New York, Schirmer, 1894, p. 154.

Chopin (premier exposé) :

Exemple 48 : Frédéric Chopin, *Polonaise* op. 53, mes. 85-87

Après le premier *crescendo*, Busoni dissimule la statique qui interrompt la progression continue (mes. 100) pour revenir au *pianissimo* indiqué par Chopin. Il propose la poursuite de la progression. Le deuxième exposé suit par conséquent *quasi forte*.

Chopin :



Busoni :



Exemple 49 : L'original de Chopin et la version de progression continue de Busoni dans les mes. 100-103 de la *Polonaise* op. 53

Le point culminant de la deuxième vague de Chopin augmente dans la version de Busoni, principalement grâce aux déplacements du motif en octaves à la main gauche vers le bas, ce qui crée également un effet orchestral :

Chopin :



Busoni :



Exemple 50 : Frédéric Chopin, *Polonaise* op. 53, mes. 117-119 : l'original de Chopin et la variante véhémement de Busoni

Attilio Brugnoli, qui édita les œuvres de Chopin chez Ricordi et transmet ces versions, indique dans son édition des *Polonaises* :

Busoni complétait le *crescendo* par des amplifications souvent différentes : je reporte ici, et le plus fidèlement possible, celle qui, parmi les nombreuses que j'ai entendues, me semble la meilleure³²⁵.

La variante de Busoni, avec ses modifications textuelles, adapte et optimise l'œuvre pour qu'elle corresponde au concept interprétatif de l'exécutant. Nous pourrions constater que le remplacement de deux vagues *crescendo* par une seule pourrait être atteint aussi seulement au niveau de l'interprétation, sans aucune modification textuelle. Mais les pianistes de la « grande manière » amplifiaient souvent les effets qu'ils souhaitaient obtenir, et dans cette pratique, le chemin entre la création d'un concept interprétatif et l'adaptation du texte pour qu'il lui corresponde était relativement court. Comme dans le cas de Liszt, la variante citée n'est que l'une des variantes jouées par l'auteur.

La grande amplification proposée par Busoni ne correspondait probablement pas à la sonorité imaginée par Chopin, même si, à la faveur de ces modifications, nous constatons qu'il s'agit de l'un des morceaux les plus massifs et les plus héroïques de cet auteur. Nous remarquons également une disproportion de sonorité entre la basse et le thème principal en accords à la main droite, qui doit être résolue par l'interprète. Le concept est toutefois brillant du point de vue architectural, car il permet de construire l'interprétation de la partie centrale de la *Polonaise* autour d'un grand point culminant. Il met également en relief la partie lyrique qui le suit. Le présent exemple, comme la version de Liszt de la conclusion de la *Sonate* op. 106 de Beethoven, illustre une adaptation de la pièce à l'esthétique et aux sonorités orchestrales de la « grande manière ».

Les arrangements de Busoni, pour lesquels le pianiste était tant reconnu³²⁶, incluent des œuvres d'après Bach, Liszt, Mozart et d'autres compositeurs. Des nombreux fragments de ces arrangements apparaissent dans sa *Klavierübung*, duquel nous parlerons plus loin. L'amplitude des altérations textuelles de ses arrangements varie de la simple optimisation pianistique à la recomposition complète.

³²⁵ Le texte de Brugnoli ainsi que les versions alternatives de Busoni sont également transmis dans l'édition de Guido Agosti. Frédéric Chopin, *Polacche*, Milan, Edizioni Curci, s.d., E.C. 5196.

³²⁶ Vraie ou fausse, l'anecdote selon laquelle sa femme, Gerda Busoni, fut présentée comme Madame Bach-Busoni illustre bien sa réputation d'arrangeur. Della Couling, *Ferruccio Busoni, « A Musical Ishmael »*, op. cit., p. 140.

III.3. Les réarrangements Paganini-Liszt-Busoni

La production de Busoni en relation avec Paganini inclut des réarrangements des *Études Paganini-Liszt* et un nouveau morceau basé sur les *Caprices* de Paganini, dans lequel, encore, il reste inspiré par les modèles de transformation du Hongrois. La normalisation des titres des études, que j'appelle ici « *Paganini-Liszt* », présente une problématique considérable : Busoni joua les *Grandes Études de Paganini* de 1851, mais les fusionna en même temps avec les versions de 1840, qui portent le titre d' *Études d'exécution transcendante d'après Paganini*. Cela s'observe dans les versions qu'il publia chez Breitkopf. En plus, sa pratique pianistique, basée sur des arrangements et des élaborations permanentes, me fait croire qu'il jouait généralement ces études dans ses arrangements à lui. Vu que nous n'arrivons pas à identifier précisément la version qu'il jouait, je propose de les appeler *Études Paganini-Liszt*.

Les réarrangements des études parurent entre 1914 et 1923 chez Breitkopf et l'*Introduzione e Capriccio (Paganinesco)*, l'arrangement basé sur deux *Caprices* de Paganini, parut chez J. H. Zimmermann à Leipzig en 1909.

Les versions de Busoni des *Études Paganini-Liszt* ne doivent pas être confondues avec l'édition des études de Liszt qui les a précédées, dans laquelle Busoni apparaît strictement comme éditeur dans un large projet de publication des œuvres de Liszt sur lequel ont aussi travaillé José Vianna da Motta, Bernhard Stavenhagen et August Stradal, élèves de Liszt, aussi que Béla Bartók³²⁷. Dans ce projet, l'édition de Busoni inclut les deux versions des *Études Paganini-Liszt* et les *Études de concert* et fait partie d'une série de 34 volumes d'œuvres de Liszt³²⁸. Le projet entier de publication fut surveillé par la Franz Liszt Stiftung de Weimar et, fidèle au texte de l'auteur, nous donne une image limitée de l'interaction créative entre Liszt et Busoni. Cette même édition des six *Grandes Études de Paganini* fut aussi présentée en 1912 dans une édition séparée, toujours chez Breitkopf³²⁹.

³²⁷ Larry Sitsky, *Busoni and the Piano*, op. cit., p. 215.

³²⁸ Franz Liszt, *Musikalische Werke*, Herausgegeben von Franz Liszt-Stiftung, II *Pianofortewerke, Etüden Für Pianoforte zu zwei Händen*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, [1911]. Cotage : F.L. 38. L'édition fut en 1988 réimprimée par Dover et est désormais accessible sur IMSLP. Busoni édita également les *Études d'exécution transcendante* dans le cadre du même projet.

³²⁹ *Sechs Paganini-Etüden für Klavier*, Revidierte Ausgabe von Ferruccio Busoni, EB 484.

En même temps, les arrangements des *Études Paganini-Liszt*, qui pourraient justement être décrits comme des « variantes » ou des « versions alternatives », ont été publiés dans des éditions séparées. Ils présentent avant tout des optimisations pianistiques et en quelques occasions des recompositions complètes des sections. En parlant de manière générale, l'ampleur des interventions textuelles de Busoni peut être comparée à celle de son *Interprétation de concert* du *Klavierstück* op. 11 n° 2 de Schoenberg, ou aux rédactions que Liszt réalisa de la *Fantaisie Wanderer* ou des *Impromptus* de Schubert³³⁰. Les œuvres, dans la plupart des cas, ne subissent pas de modifications substantielles et le texte est présenté avec le texte original, comme s'il s'agissait de simples versions alternatives.

Pour une plus grande clarté des rapports entre les différentes versions des *Études Paganini-Liszt* et des *Études Paganini-Liszt-Busoni*, il me paraît opportun de présenter les versions existantes dans le tableau suivant, de manière chronologique :

³³⁰ La *Fantaisie Wanderer* et les *Impromptus* dans les versions de Liszt ont été publiés à Stuttgart par J. G. Cotta.

Tableau 2 : Les éditions et les versions des *Études Paganini-Liszt-Busoni*

L I S Z T		1 ^{re} étude	2 ^e étude	3 ^e étude	4 ^e étude	5 ^e étude	6 ^e étude
	Liszt 1838	1 ^{re} version	1 ^{res} versions		1 ^{re} version A	1 ^{re} version	1 ^{re} version
		Version alternative de Robert Schumann			1 ^{re} version B	Version alternative facilitée	
		Liszt 1851	2 ^{es} versions				
B U S O N I	Busoni 1911	Études Paganini-Liszt éditées par Busoni					
	Busoni 1914- 1925	Variante	Variante A	Variantes			Arrangement A, 1914
			Variante B, publié dans la Klavierübung, 1925				Arrangement B, publié dans la Klavierübung, 1925

Les arrangements des six *Études* parurent chez Breitkopf, comme indiqué ci-dessous. Il faut toutefois remarquer que, vu que les *Études Paganini-Liszt* faisaient partie du répertoire de Busoni, il est probable que ces versions prirent forme peu à peu, au cours de ses activités pianistiques, bien avant leur publication. L'ordre chronologique de la publication des différentes éditions des études est le suivant :

- Paganini-Liszt, *Tremolo, Étude Nr. 1, Eine Transkriptionstudie*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, [1914]. Cotage : 29023.
- Liszt-Busoni, *Andantino capriccioso, Étude Nr. 2 nach Paganinis Capricen*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, [1917]. Cotage : 27978.
- Liszt, *La Campanella, Étude Nr. 3 nach Paganini, für Klavier, bearbeitet von Ferruccio Busoni*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, [1916]. Cotage : 27885.
- Paganini-Liszt, *Arpeggio, Étude Nr. 4, Eine Transkription-Studie von Ferruccio Busoni*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, [1923]. Cotage : 28731.
- Paganini-Liszt, *La Chasse, Étude Nr. 5, Eine Transkription-Studie von Ferruccio Busoni*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, [1914]. Cotage : 29024.

- Paganini-Liszt, *Thema mit Variationen, Etüde Nr. 6, Eine Transkription-Studie von Ferruccio Busoni*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, [1914]. Cotage : 27592.

Les variantes supplémentaires furent publiées dans les deux éditions de la *Klavierübung*, dont la première date de 1922 et la deuxième de 1925 (publiée à titre posthume).

III.4. Les aspects pianistiques et les interventions textuelles dans les *Études Paganini-Liszt*

Larry Sitsky constate que « l'édition de Busoni est remarquable non seulement à cause de ses solutions pianistiques ingénieuses, que ce soit dans les redistributions, les croisements de mains ou dans les doigtés. Cela n'aurait pas suffi à Busoni ; il prévoit aussi les *ossias*, comme Liszt lui-même l'a toujours fait³³¹ ». Il constate que la mission de ces arrangements, comme celle de toutes les éditions de Busoni, est de « clarifier, simplifier, individualiser et offrir un regard vers l'avant³³² ». Sitsky met donc correctement en relation l'édition de Busoni et la pratique pianistique de Liszt. Nous avons démontré, en citant quelques exemples donnés par Lina Ramann³³³, que Liszt variait en permanence ses œuvres et ne prenait jamais mot à mot le texte musical.

Busoni ne donne pas de préface à ses éditions des *Études Paganini-Liszt* comme il l'a fait dans ses éditions du *Clavecin bien tempéré* de Bach ou des *Variations Goldberg*. Toutefois, dans la préface aux *Réminiscences de Don Juan* de Liszt, parues dans son édition – arrangement³³⁴ chez Breitkopf en 1918 dans le même esprit que les *Études Paganini-Liszt*, il indique ceci :

Au cours de ses études pianistiques, tout au long de sa vie, l'éditeur a toujours cherché à simplifier la mécanique du jeu et à réduire le mouvement et la dépense des forces à ce qui est absolument indispensable. Il est arrivé à la conclusion que l'acquisition d'une technique n'est que l'adaptation d'une difficulté à ses propres capacités. Que cela se produise dans une moindre mesure avec le travail physique et dans une plus large mesure avec l'acquisition d'une vision spirituelle claire de la tâche proposée est une vérité qui n'est peut-être pas évidente pour tout professeur de piano, mais qui l'est pour tout pianiste arrivé à son objectif

³³¹ Larry Sitsky, *Busoni and the Piano*, op. cit., p. 217.

³³² *Ibid.*, p. 225.

³³³ Lina Ramann, *Liszt Pädagogium*, a cura di Rossana Dalmonte, op. cit.

³³⁴ L'édition est intitulée *Réminiscences de Don Juan, Grosse kritisch-instruktive Ausgabe von Ferruccio Busoni*.

par l'auto-éducation et la réflexion. Ce n'est pas avec l'attaque répétée de la difficulté, mais avec l'analyse du problème qu'il est possible d'arriver à sa résolution.

Le principe général reste le même, mais l'exécution invite chaque fois à une nouvelle adaptation, à une nuance individuelle.

Ainsi, l'éditeur a placé sa version de la *Fantasie* sous le texte original inchangé de Liszt ; non pas comme une forme définitive, mais comme le résultat de ses propres expériences, qui sont décisives pour lui. Par ceci, il a voulu suggérer comment l'on peut et doit affronter une tâche, sans distordre le sens, le contenu et l'effet³³⁵.

Busoni ne présente pas de versions définitives, mais propose ses réflexions sur les possibilités. Il adapte les difficultés à lui-même, contrairement à ce qui pourrait être attendu de l'approche stéréotypée du pianisme selon laquelle le pianiste doit s'adapter à l'œuvre interprétée. L'adaptation des difficultés dans le contexte des *Études Paganini-Liszt-Busoni*, et des arrangements de Liszt de manière plus générale, veut dire redistribuer, réorganiser et réarranger. Par rapport à l'écriture de Liszt, simplifiée dans la deuxième version des études, les interventions de Busoni peuvent être vues comme une « purification » textuelle ultérieure qui apporte de la transparence à la texture des morceaux. En règle générale, il part, pour ces arrangements, de la deuxième version des *Études Paganini-Liszt* et les fusionne avec le matériel de la première version en quelques occasions seulement.

³³⁵ « Im lebenslangen Verlaufe seiner pianistischen Studien war es immer des Herausgebers Bestreben, den Mechanismus des Klavierspiels zu vereinfachen und dasselbe auf die aller-notwendigste Bewegung und Kraftausgabe zu reduzieren. Er ist zur Ansicht gereift, daß die Erlangung einer Technik nichtsanderes ist, als die Anpassung einer gegebenen Schwierigkeit an die eigenen Fähigkeiten. Daß dieses zum minderen Teile durch physisches Üben, zum größeren durch das geistige Insaugfassen der Aufgabe gefördert wird, ist eine Wahrheit, die vielleicht nicht jedem Klavierpädagogen, wohl aber jedem Spieler offenbar geworden, der durch Selbsterziehung und Nachdenken sein Ziel erreichte. Nicht durch den wiederholten Angriff der Schwierigkeit, sondern durch die Prüfung des Problems ist es möglich, daß man dazu gelangt, es zu lösen). Das Prinzip verbleibt zwar ein allgemeines, die Ausführung aber heischt jeweilig eine neue Anpassung, eine individuelle Nuance. So hat der Herausgeber die ihm zusagende Fassung der Fantasie unter Liszts unveränderten Originaltext gesetzt; nicht als endgültige Form, sondern lediglich als Ergebnis seiner eigenen, für ihn maßgebenden Erfahrungen. Damit wollte er die Anregung dazu geben, wie man eine Aufgabe sich zurechtlegen kann und soll, ohne deren Sinn, Inhalt und Wirkung zu entstellen. » Ferruccio Busoni, Mozarts « Don Giovanni » und Liszts « Don Juan-Fantasie », préface aux *Réminiscences de Don Juan*, Grosse kritisch-instruktive Ausgabe von Ferruccio Busoni, Leipzig, Breitkopf, 1918.

III.4.1. Les adaptations pianistiques et les suggestions interprétatives



De ce que démontre l'écriture de Busoni, il me semble que sa technique, conditionnée probablement au moins partiellement par sa constitution physique, était peu flexible. Busoni compensa un possible manque d'élasticité avec des redistributions originales, des réarrangements et avec des doigtés parfois inhabituels.

Dans ses éditions-réarrangements, nous pouvons remarquer des interventions textuelles et quelques redistributions qui ont pour but d'éliminer les tours autour du pouce et de permettre à l'exécutant de garder une position fixe de la main dans l'exécution de passages rapides. Son arrangement de *La Campanella* offre l'un des nombreux exemples de redistribution :

Exemple 51 : Franz Liszt, *La Campanella*, arrangée par Ferruccio Busoni : une redistribution de passage

Nous remarquons dans cet exemple une proposition d'exécution du passage descendant avec deux mains, qui permet d'éviter soit l'arrivée du pouce sur la touche noire, soit un changement de doigtés dans la section 2 par rapport à la section 1. Si le doigté pour chaque groupe de quatre triples croches de la section 1 est 1432, le doigté de la section 2, sous condition que l'arrivée du pouce sur la touche noire soit évitée, sera probablement 2431. Le passage entier peut être organisé dans des groupes de quatre notes descendantes indiqués par .

La tendance à éviter plusieurs passages du pouce est souvent visible dans les doigtés de Busoni. Pour une gamme chromatique ascendante à la main droite, en partant d'un *mi*, Busoni indique le doigté 123-1234-12345. Cela permet une exécution rapide et brillante en trois positions. Par rapport aux doigtés conventionnels³³⁶, l'effort est diminué et l'effet est maximalisé.

F.L. :

F.B. :

Exemple 52 : Franz Liszt, *La Campanella*, arrangée par Ferruccio Busoni, mes. 71-72

Dans la présente édition, le doigté est indiqué aussi bien dans la version de Liszt (au-dessus) que dans la version de Busoni (au-dessous). La plupart des autres éditions de la même étude n'indiquent toutefois pas de doigté pour ce passage.

Les réarrangements en fonction de l'ergonomie sont à la base des variantes de Busoni. Le présent exemple permet une meilleure articulation de la ligne mélodique, qui, au lieu d'être exécutée avec le pouce de la main droite, s'exécute avec la main gauche. La main droite se détend dans les moments d'alternance avec la main gauche. Par conséquent, une exécution confortable de trilles à la main droite devient possible. La rotation de la main droite entre la mélodie et le trille, indispensable pour l'exécution de la version de Liszt, disparaît, ainsi que les problèmes techniques qu'elle présente.

³³⁶ Je me réfère au doigté le plus usité, 123-13-13-123-13, etc., en partant d'un *mi* pour une gamme chromatique ascendante.

Liszt (1851) :

Busoni (1916) :



Exemple 53 : Franz Liszt, *La Campanella*, arrangée par Ferruccio Busoni, mes. 95-96

Il faut toutefois remarquer que la présente version de Busoni omet la basse proposée par Liszt et perd ainsi au niveau du volume sonore et de l'exploitation simultanée de plusieurs registres du piano. Elle rend l'exécution bien plus brillante, mais moins volumineuse et diminue l'effort demandé.

Dans le cadre des suggestions strictement interprétatives, nous pourrions citer l'exemple suivant, qui propose une exécution organisée de la cadence du début de la première *Étude* :

Liszt (1851) :

Busoni (1914) :



Exemple 54 : Franz Liszt, *Tremolo*, arrangé par Ferruccio Busoni : le début de l'étude

La proposition de Busoni apporte un équilibre structurel à l'interprétation, mais elle affaiblit l'effet improvisatoire de la cadence. Elle ne doit pas non plus être prise littéralement, mais plutôt comme l'une des variantes possibles et un essai de donner de la stabilité à la pulsation métrique de la pièce.

III.4.2. Les versions multiples

Tout comme Liszt publiait parfois simultanément deux versions de ses œuvres, la principale et l'*ossia*, mais en exécutait une troisième, Busoni produisit également plusieurs variantes de ses arrangements. Ces différentes variantes sont le résultat des activités pianistiques de ces virtuoses et de leurs réflexions continues sur les possibilités qui permutaient en permanence. Ainsi, le dixième et dernier cahier de la deuxième édition de la *Klavierübung*³³⁷ dévoile une version légèrement modifiée de la deuxième *Étude* par rapport à l'édition séparée de 1917 et un nouveau réarrangement de la sixième *Étude*. Ces versions témoignent du processus permanent d'élaboration créative chez l'auteur. Il faut remarquer que les différentes éditions des réarrangements de Busoni présentent parfois différentes variantes de certains passages. Ainsi, dans la deuxième *Étude Paganini-Liszt*, publiée comme partie de la *Klavierübung* à titre posthume, nous remarquons une extension libre des arpèges à travers le clavier entier qui n'est pas présente dans la première version publiée. Cette modification peut servir d'exemple d'une improvisation notée et d'une pratique pianistique en cours chez les pianistes du début du XX^e siècle. Je trouve intéressant de remarquer que dans mon travail sur cette *Étude Paganini-Liszt*, j'ai toujours trouvé des faiblesses de composition précisément dans les mesures que Busoni a modifiées, et je crois que ce qu'il propose n'est qu'une tentative de résolution du spatiotemporel qui n'a pas été résolu par Liszt. Quelle que soit la vitesse de l'exécution ou l'agogique appliquée, on a toujours la sensation que le *ff*, ou la deuxième mesure de l'étude, arrive trop tôt et qu'il se mêle avec l'arpège précédent, perdant ainsi en importance (et il s'agit du thème principal !). Beaucoup de pianistes, dont moi-même, ont essayé de résoudre ce problème en interrompant soudainement l'arpège et en ajoutant un point d'orgue avant l'arrivée du *ff*. Cette solution résout partiellement le problème et Busoni s'en est probablement rendu compte. Sa variante rééquilibre temporellement le passage. L'extension de l'arpège résout le défaut temporel du passage et, en terminant dans les aigus, le spatial : il évite qu'il se mêle avec le registre *ff*.

³³⁷ La *Klavierübung* de Busoni est un recueil d'exercices, d'études, de démonstrations de principes techniques et d'œuvres complètes. La première édition du recueil compte cinq volumes et fut publiée entre 1918 et 1922 par Breitkopf & Härtel. La deuxième édition parut à titre posthume en 1925 en dix volumes chez le même éditeur. Le recueil dans son intégrité ressemble à un testament pianistique et reflète de manière unique le point où se mêlent l'exercice et l'œuvre, l'original et l'arrangement, le général et le spécifique. La variante de la sixième *Étude* dont nous parlons est présente dans le troisième cahier de la première édition de la *Klavierübung*, intitulée *Lo staccato*, et dans le dixième cahier de la deuxième édition – *Etüden nach Paganini-Liszt*.

Exemple 55 : Liszt-Busoni, *Andantino capriccioso*. Au-dessus : l'édition individuelle de 1917 de Breitkopf, mes. 19-20.

Au-dessous : la version publiée dans la *Klavierübung* à titre posthume en 1925, mes. 19

III.5.3. Les réarrangements

a) La réinstrumentation

L'arrangement ouvre évidemment des possibilités illimitées de transformation, et c'est l'arrangeur qui les applique, selon son goût et son approche personnelle de l'œuvre et de l'instrument. Une intervention attendue dans le cadre des *Études Paganini-Liszt-Busoni* serait probablement un essai de réinstrumentation, à laquelle Busoni recourt en souhaitant amplifier les effets orchestraux du morceau. Dans la quatrième *Étude*, il joue avec les timbres du piano, augmente l'espace entre les motifs qui alternent et souligne le dialogue entre eux.

Liszt (1851) :

Busoni (1923) :



Exemple 56 : Franz Liszt, *Arpeggio*, arrangé par Ferruccio Busoni : un réarrangement spatial aux mesures 28-30

Outre la réorganisation de l'alternance des mains dans l'exécution des arpèges, Busoni déplace le motif descendant des gammes en tierces une octave plus haut, augmentant ainsi la dimension spatiale et orchestrale du morceau. Nous pourrions facilement imaginer le motif descendant en tierces exécuté par deux piccolos, et les arpèges par les cordes.

b) Reprise de concepts originaux

Quelques opérations remarquables dans les *Études Paganini-Liszt-Busoni*, contrairement à ce que Larry Sitsky suggère en disant qu'elles « offrent un regard vers l'avant³³⁸ », indiquent plutôt un regard vers les origines. Busoni propose ainsi des variantes plus proches de la version originale de la pièce de Paganini. La sixième *Étude*, qui, dans l'édition de Breitkopf, inclut les textes des deux versions de l'étude de Liszt, le texte modifié de Busoni et le texte original du vingt-quatrième *Caprice* de Paganini, est un excellent exemple de cette pratique :

Liszt (1840) :



³³⁸ Larry Sitsky, *Busoni and the Piano*, op. cit., p. 225

Liszt (1851) :

Busoni (1914) :

Exemple 57 : Franz Liszt, *Thème et variations*, var. 11, arrangé par Ferruccio Busoni : une reprise du concept original de Paganini

La variante de Busoni s'approche de l'original de Paganini et utilise les versions proposées par Liszt dans la suite de la variation.

c) La fusion des variantes de Liszt

Les écrits de Busoni soulignent la beauté des premières versions des œuvres de Liszt, souvent plus riches du point de vue de la fantaisie et de la complexité des textures³³⁹. Il revient vers ces versions et intègre leurs parties dans ses réarrangements des *Études Paganini-Liszt*. Ainsi, il « recycle » huit mesures provenant de la première version de l'étude *La Chasse*.

³³⁹ Ferruccio Busoni, *The Essence of Music and Other Papers*, op. cit., p. 146.

Busoni (1914) :



Exemple 58 : Franz Liszt, *La Chasse*, arrangée par Ferruccio Busoni, mes. 109-117 : une proposition de synthèse des deux versions

Ces huit mesures ont été omises dans la deuxième version de la même étude de Liszt. Busoni trouvait probablement que sa belle idée, où la clochette obstinée se combinait avec le thème principal de l'étude, méritait d'être conservée. Du point de vue timbrique, elle donne un résultat rafraîchissant dans le morceau, et dans l'exécution du cycle entier, elle prend le rôle de réminiscence de *La Campanella*.

Et dans cette *Campanella*, nous trouvons d'autres exemples de recyclage du matériel de la première version, où Busoni commence l'étude avec la première version de cette étude de Liszt, visible dans l'exemple 19.

La fameuse *Campanella*, dans la version de Busoni, reprend aussi du matériel de la première version de Liszt. La première exposition du thème remplace les sauts de la seconde version avec la version en simples octaves provenant de 1838.



Exemple 59 : Franz Liszt, *La Campanella*, arrangée par Ferruccio Busoni, mes. 1-5

Busoni effectue donc une reconstruction basée sur les deux versions de Liszt et utilise les sauts de la deuxième version dans la deuxième phrase, en les faisant ressembler à une variation.

d) Les fins

Curieusement, même si dans ses arrangements, Busoni laissa plusieurs sections des *Études Paganini-Liszt* intouchées, il modifia les conclusions de toutes les études. Il les conçoit en s'appuyant sur le matériel musical qu'il trouve dans les pièces et modifie l'image de l'œuvre. La première *Étude*, qui commence avec des arpèges, au lieu d'un seul accord dans la version de Liszt, termine avec deux accords arpégés, tout comme la quatrième qui, dans l'édition de Busoni justement, porte le titre d'*Arpeggio*. La deuxième gagne un passage *quasi glissando*, qui ressemble à une inversion étendue des nombreuses gammes descendantes de la pièce ; *La Campanella* termine en *piano* en faisant allusion aux sauts du début de l'étude, la cinquième s'achève avec une réminiscence du *glissando* de la partie centrale de la pièce, et la sixième *Étude* termine aussi de manière différente par rapport à l'original.

Liszt (1851) :



Busoni (1917) :



Exemple 60 : Franz Liszt, *Andantino capriccioso*, arrangé par Ferruccio Busoni : la conclusion basée sur le motif *quasi glissando*

La Campanella, qui chez Liszt termine de manière dramatique et affirmative, dans l'arrangement de Busoni termine en *piano*, de manière très charmante, avec une réminiscence des sauts du début de l'étude. Cette modification présente un changement substantiel du contenu de l'œuvre.

Ferruccio Busoni :

Franz Liszt :



Exemple 61 : Franz Liszt, *La Campanella*, arrangée par Ferruccio Busoni : la fin comme réminiscence de *La Clochette* du début

La brillante version de *La Campanella* de Busoni, depuis sa publication, a séduit de nombreux pianistes et est devenue presque aussi populaire que la version de Liszt. Mark Hambourg, Ignaz Friedman, Josef Lhévinne, John Ogdon sont quelques pianistes qui ont préféré jouer la version de Busoni³⁴⁰.

Les interventions de Busoni, qui touchent le contenu des morceaux impliqués dans une mesure qui ne change pas radicalement leur identité, semblent être une continuation de la pratique de Liszt lui-même. Nous nous souvenons que Liszt encourageait ses élèves à varier ses œuvres. Elles les présentent sous le prisme des réflexions, des réactions personnelles du pianiste et sont le résultat de son aspiration à l'idéal. Busoni souligne, dans l'édition de sa version des *Réminiscences de Don Juan*³⁴¹, qu'il ne s'agit pas d'une version définitive, et cela peut être dit également à propos de ses arrangements des *Études Paganini-Liszt*. Elles peuvent servir d'exemple aux autres pianistes pour leurs réflexions et adaptations.

III.5.4. Les recompositions

³⁴⁰ Ces enregistrements sont disponibles sur YouTube :
Hambourg : <https://www.youtube.com/watch?v=1zeVbZGqOGc>.
Friedman : <https://www.youtube.com/watch?v=E6cZU5IcuGg>.
Lhévinne : <https://www.youtube.com/watch?v=5D6VrcW4Sgw>.
Ogdon : <https://www.youtube.com/watch?v=L6aLKPtF6uc>.

³⁴¹ Ferruccio Busoni, *Mozarts « Don Giovanni » und Liszts « Don Juan-Fantasie »*, op. cit., 1918.

Busoni ne se limite parfois pas aux simples optimisations ou modifications de quelques mesures des morceaux, mais recompose des sections entières. Dans deux études du cycle, que Liszt écrivit en forme de variations – la troisième et la sixième –, nous trouvons des séquences entièrement réécrites : de vraies nouvelles variations qui perdent leur lien avec Liszt. Ainsi, dans sa version de *La Campanella*, Busoni propose une variation alternative qui s'éloigne substantiellement de la variation de l'original, qui ressemble à une valse. Il la remplace par une variante de caractère plutôt fantastique. Le rapport entre la figure rythmique de l'élément chromatique descendant dans les aigus et le thème à la main gauche semble créer une subtile sensation polyrythmique.

Liszt (1851) :



Busoni (1916) :



Exemple 62 : Franz Liszt, *La Campanella*, arrangée par Ferruccio Busoni, mes. 50-52 : la nouvelle variation de Busoni

Ces considérables modifications s'éloignent des versions de Liszt et constituent de vraies recompositions plutôt que des optimisations pianistiques. Il me semble que les vrais motifs de ces interventions sont impossibles à deviner, mais nous pouvons constater qu'il s'agit d'actes très personnels, sans lesquels nous n'arrivons pas à imaginer la musique. Dans son enregistrement de l'étude³⁴², curieusement, Busoni omet entièrement la présente variation, que ce soit dans sa propre version ou dans celle de Liszt, et cela ne peut pas être expliqué par une éventuelle logique de progression ou justifié avec des causes formelles. Je me permets de croire que l'auteur, pour des raisons personnelles, n'était satisfait ni avec la version de Liszt ni avec la sienne.

Dans la deuxième variante de la sixième *Étude*, contrairement à la version dont nous avons parlé, Busoni réécrit encore entièrement la dernière variation.

³⁴² L'enregistrement de Busoni, qui date de 1915, réalisé pour Duo Art sur rouleau (5698), peut être trouvé sur CD, publié par Nimbus Records, NI 8810.

Busoni (1914) :

Paganini :

(♩ = 1 del Tema)
 B
 P
 Var. 11.
 con bravura
 Edition Breitkopf
 275/2

Busoni (1922) :

Coda.
 dolce
 sempre staccato
 Edition Breitkopf

Exemple 63 : Liszt-Busoni, *Thème et variations*. Au-dessus : la 11^e variation de l'édition individuelle de 1914. Au-dessous : la nouvelle *coda* de la version de la *Klavierübung* de 1922 qui remplace entièrement la dernière variation de Liszt

Larry Sitsky souligne la valeur de ce deuxième réarrangement de Busoni et confirme qu'il est le plus élaboré et le plus éloigné de l'original de Liszt³⁴³. Ses séquences harmoniques sont bien plus complexes que le langage harmonique de Paganini et celui de Liszt, et stylistiquement peu compatibles avec celles que nous trouvons dans le reste de l'étude. Vu que la version avec cette nouvelle variation fut publiée dans le troisième volume de la première édition de la *Klavierübung*³⁴⁴, intitulée *Lo Staccato*, il est possible que Busoni l'ait recomposée entièrement, pour qu'elle puisse correspondre au contexte de son recueil d'exercices.

³⁴³ Larry Sitsky, *Busoni and the piano*, op. cit., p. 224.

³⁴⁴ Publié entre 1918 et 1922 par Breitkopf.

III.5. *Introduzione e Capriccio (Paganinesco)*

En 1909, bien avant la publication de ses versions des *Études Paganini-Liszt*, mais en suivant les techniques d'arrangement qu'elles présentaient, Busoni publia l'*Introduzione e Capriccio (Paganinesco)* comme partie d'un cycle de quatre morceaux intitulé *À la jeunesse (An die Jugend)*³⁴⁵. Le titre, qui pourrait être associé à une série de morceaux simples, cache des œuvres qui requièrent une grande maîtrise pianistique. L'*Introduzione e Capriccio (Paganinesco)*, la dernière œuvre du recueil, est suivie par un bref *Epilogo* dont la fonction est de conclure le cycle dans le cas où il est exécuté intégralement, et qui doit être omis si la pièce est exécutée seule. Dans la *Klavierübung* de 1925, Busoni omet l'*Epilogo* et conclut le dernier cahier contenant les six *Etüden nach Paganini-Liszt* avec l'*Introduzione e Capriccio (Paganinesco)*, comme s'il s'agissait d'œuvres d'une même sorte. Et c'est effectivement le cas.

L'œuvre est composée, selon le modèle de la première *Étude Paganini-Liszt*, d'un arrangement du matériel des deux *Caprices*. Dans la première *Étude* d'après Paganini, Liszt construit sa « paraphrase »³⁴⁶ avec le matériel du cinquième *Caprice* pour l'introduction et la *coda*, et l'intégralité du sixième *Caprice* pour la partie centrale du morceau. Busoni recourt aux mêmes opérations : il emprunte le début et la *coda* du onzième *Caprice* au milieu desquels il place le quinzième *Caprice*. Le thème de l'introduction du morceau, prévu pour l'exécution avec la main gauche seule et faisant allusion à un monologue, est présenté dans l'apothéose solennelle de la *coda*.

³⁴⁵ Le cycle est composé de 4 morceaux et d'un épilogue : *Preludio, Fughetta ed Esercizio* ; *Preludio, Fuga e Fuga figurata* (d'après Bach) ; *Giga, Bolero e Variazione* (d'après Mozart) ; *Introduzione e Capriccio (Paganinesco)* ; *Epilogo*. Première publication : Leipzig, J. H. Zimmermann, 1909. Le cycle est dans le domaine public et disponible sur le site d'IMSLP.

³⁴⁶ Il appelle ainsi son étude dans une lettre à l'éditeur, M. Pacini, écrite à Padoue le 30 septembre 1838.



Exemple 64 : Ferruccio Busoni, *Introduzione e Capriccio (Paganinesco)*, mes. 1-7 : le thème initial du 11^e Caprice s'exécute avec la main gauche seule



Exemple 65 : Ferruccio Busoni, *Introduzione e Capriccio (Paganinesco)*, mes. 92-98.
La grandiose exposition du thème initial dans la *coda*

Le rapport entre ces deux expositions contrastantes du thème ressemble à celui entre un *solo* et un *tutti* ou, mieux, en le mettant en relation avec Paganini, à l'exposition sur une corde seule et l'apothéose de l'orchestre entier. Du point de vue de l'exécution, il est intéressant de remarquer que dans la *coda*, Busoni imite les accords asynchrones de l'introduction, qui s'exécutent avec la main gauche seule, en anticipant les accords avec la basse.

La grande cadence, qui précède la *coda* et qui a pour fonction l'accumulation de la masse sonore sur la dominante, est composée entièrement par Busoni. Son style théâtral et son « questionnement » rhétorique, qui se répète trois fois avant de se résoudre dans l'apothéose finale, ressemble aux cadences de Liszt.



Exemple 66 : Ferruccio Busoni, *Introduzione e Capriccio (Paganinesco)*, mes. 85-91 : la grande cadence précédant la *coda*.

Nous ne pouvons que deviner si Busoni écrivit son arrangement pour répondre dans la « grande manière » de Liszt à Schumann, qui exploita le même *Caprice* pour la troisième *Étude* de son op. 3. Sa miniature, qui démontre une pensée polyphonique et surtout lyrique, ne ressemble pas vraiment à une étude. Schumann nous le confirme dans son introduction au cycle :

Excepté les nombreuses remarques qui soulignent son excellence, nous ne trouvons pas beaucoup d'informations sur la technique de Busoni. Mark Hambourg, son contemporain et ami, nous informe qu'« il jouait des épaules et très peu du poignet, et produisait ainsi des effets lourds et quelque peu anguleux³⁵¹ ». Il nous dit aussi qu'il avait « des mains très étroites pour un pianiste et que le travail technique, qu'il devait effectuer tous les jours pour les maintenir dans de bonnes conditions, sortait de l'ordinaire, en particulier comme il n'avait pas une méthode de jeu facile³⁵² ». Busoni par ailleurs lui confia qu'il n'avait jamais eu de bon professeur et qu'il enviait ceux qui étudièrent avec Leschetizky. Il lutta souvent avec des problèmes pratiques qui lui paraissaient insurmontables, et il aurait gagné beaucoup de temps s'il avait eu une meilleure formation³⁵³. Paul Roës fut le seul élève de Busoni qui tenta d'expliquer une partie de sa technique, la « technique fulgurante », selon ses termes. Nous en parlerons plus loin. Busoni souligna en plusieurs occasions l'importance d'une grande maîtrise technique, notamment dans son essai *Über die Anforderungen an den Pianisten*³⁵⁴, mais parlait rarement à ses élèves des aspects techniques de l'exécution et préférait se concentrer sur les aspects musicaux et philosophiques de l'œuvre. Dans ce sens, son approche ressemble à celle de Liszt, et ses élèves durent généralement développer leurs propres techniques de jeu³⁵⁵, probablement en partant de ce qu'il leur avait transmis par ses démonstrations.

Les enregistrements sur rouleaux de Busoni et les deux enregistrements phonographiques que nous avons la chance de pouvoir entendre donnent une image incomplète de son pianisme. S'ils donnent seulement quelques réponses, ils posent plein de questions. Kogan constate que les interprétations de Busoni provoquaient de grandes polémiques, mais que sa technique était unanimement reconnue comme unique dans le monde du piano³⁵⁶. Le fait que Busoni développa seul son pianisme, en travaillant sur les œuvres de Liszt mais sans jamais être guidé par un grand pédagogue ou pianiste, le rend encore plus intrigant.

Ce qui est sûr, c'est que le pianiste garda son attitude réflexive dans les aspects techniques du jeu du piano :

³⁵¹ « *Playing from his shoulders, and very little with the wrist, he produced weighty if somewhat angular effects.* » Mark Hambourg, *From Piano to Forte*, op. cit., p. 137.

³⁵² « *He had very narrow hands for a pianist and the technical work he had to do every day to keep them in condition was extraordinary, especially as he had not an easy method of playing.* » Ibid., p. 136.

³⁵³ Mark Hambourg, *The Eight Octave: Tones and Semitones concerning Piano-Playing, the Savage Club and Myself*, op. cit., p. 49.

³⁵⁴ Écrit en 1910 pour le *Signale für die Musikalische Welt* de Berlin. L'essai fait partie de la compilation de ses écrits, traduits en anglais par Rosamond Ley, *The Essence of Music and Other Papers*, New York, Dover, 1957.

³⁵⁵ Erinn Elizabeth Knyt, *Ferruccio Busoni and the ontology of the musical work: permutations and possibilities*, op. cit., p. 33.

³⁵⁶ Grigoriï Kogan, *Busoni as Pianist*, op. cit., p. 55.

[M]ais la technique, qui ne constitue qu'une partie de l'art du pianiste, ne réside pas simplement dans les doigts et poignets ou dans la force et l'endurance. La technique la plus grande réside dans le cerveau, et est composée de géométrie – l'estimation des distances – et d'une sage coordination³⁵⁷.

Cette attitude explique ce qu'observe Grigoriï Kogan : selon lui, Busoni, en travaillant sur sa technique, organisait les passages mentalement³⁵⁸ et les subdivisait en fonction de leurs différents aspects. Kogan appelle cette manière de subdiviser les passages « phrasé technique »³⁵⁹.

Busoni appliquait la subdivision mentale à tout type de passage. Ainsi, il se rendait compte par exemple qu'une section basée sur les dixièmes brisées, à première vue difficile, peut être considérablement simplifiée par une réorganisation mentale :

Dixièmes :



Octaves :



Exemple 68 : La réorganisation mentale, ou le phrasé technique, qui facilite l'exécution

Avec cet exemple, Egon Petri, pianiste qui peut certainement être considéré comme l'héritier de Busoni, a démontré, lors d'une masterclass tenue à Moscou en 1920, l'efficacité de l'importance des mécanismes psychologiques dans la technique pianistique.

Dans le supplément au dixième *Prélude et Fugue* du *Clavecin bien tempéré* de Bach, l'édition de Busoni propose de transformer la fugue en doublant le soprano une octave plus haut et la basse une octave plus bas. Il explique ensuite l'exécution des octaves en disant, à propos du phrasé technique :

Le phrasé, à savoir le groupement de notes d'un passage en conformité avec (a) les motifs musicaux, (b) la position des notes sur le clavier, ou (c) le changement de direction. Ce groupement devrait toutefois être

³⁵⁷ « [B]ut technique, which constitutes only a part of the art of the pianist, does not lie merely in the fingers and wrists or in strength and endurance. Technique in the truer sense has its seat in the brain, and it is composed of geometry – an estimation of distance – and wise co-ordination. » Ferruccio Busoni, *The Essence of Music and Other Papers*, op. cit., p. 80.

³⁵⁸ Grigoriï Kogan, *Busoni as Pianist*, op. cit., p. 55.

³⁵⁹ Comme nous verrons dans la suite, Busoni l'appelle seulement « phrasé » et le distingue du phrasé « musical ».

audible uniquement par l'exécutant, et, face au public, devrait être un facteur mental et non pas physique³⁶⁰. À ma connaissance, cet expédient précieux, d'ailleurs complètement indépendant du phrasé musical, n'a pas encore été théoriquement exploité³⁶¹.

La présentation du principe est suivie par les exemples suivants, qui sont à imaginer en octaves, et qui indiquent deux groupements de passages différents :



Exemple 69 : Bach-Tausig, *Toccata et Fugue*

Dans le premier exemple, chaque groupe requiert « un simple mouvement latéral (vers le haut), dans lequel la succession de secondes faciles est retenue³⁶² ». Le deuxième, au contraire, exige un « double déplacement de la main³⁶³ » qui implique une seconde ascendante et une tierce descendante. Le présent exemple illustre dans quelle mesure une bonne organisation mentale favorise une bonne exécution et aide les actions physiques qu'elle exige.

Dans l'exemple de la partie centrale du *Nocturne* op. 48 n° 1 de Chopin, Busoni indique le « phrasé technique » suivant, qui permet aux mains de rester tranquilles sur la même position pendant trois doubles croches :



Dans la suite, le phrasé change en raison de l'exposition du motif différent, qui désormais monte par des secondes mineures :



³⁶⁰ « The Phrasing, i.e. the grouping of the tones of a passage in conformity (a) with the musical motives, (b) with the position on the notes on the keyboard, or (c) with the change in the direction. This grouping, however, should be audible only to the player, and in public performances should properly form, only a mental, not a physical, factor. » Bach-Busoni, *The first Twenty-four Preludes and Fugues of the Well-Tempered Clavichord*, New York, Schirmer, 1894, p. 65.

³⁶¹ « To the best of my knowledge, this valuable expedient – which, besides, is entirely independent of the musical phrasing – has not as yet been theoretically exploited. » *Ibid.*, note p. 65

³⁶² Bach-Busoni, *The first Twenty-four Preludes and Fugues of the Well-Tempered Clavichord*, op. cit., p. 66.

³⁶³ *Ibid.*, p. 66

Exemple 70 : F. Chopin, *Nocturne* op. 48 n° 1

Les trois exemples suivants, sélectionnés parmi de nombreux que Busoni présente dans son supplément à la dixième *Fugue*, indiquent les trois applications du phrasé :

a) selon les motifs musicaux³⁶⁴ :



b) selon la position des notes sur le clavier (par tierces ou par touches noires-touches blanches) :



c) selon le changement de direction³⁶⁵ :



Exemple 71 : Exemples de phrasé technique pour les passages en octaves

Le phrasé technique s'étend toutefois aussi aux passages qui impliquent d'autres types d'exécution et ne se limite pas aux octaves. Busoni subdivisait et organisait également les gammes de manière aussi inhabituelle qu'efficace, comme nous le verrons plus loin.

³⁶⁴ Passage provenant de la *Sonate en si mineur* de Liszt.

³⁶⁵ *Idem*.

III.7. La « technique fulgurante » de Busoni

Paul Roës³⁶⁶, pianiste et pédagogue du piano et compositeur franco-néerlandais, qui fut l'un des élèves de Busoni, nous laissa quelques ouvrages qui sont restés à la marge de l'intérêt des pianistes, et qui concernent principalement les différents aspects de la mécanique pianistique, mettant particulièrement l'accent sur leur côté physiologique. Dans son dernier ouvrage intitulé *La Technique fulgurante de Busoni*, il parle d'un élément de la technique de Busoni, « celui dont Busoni fut le plus fier³⁶⁷ ». Il découvre que son étude est le résultat de ses observations plutôt que des indications explicites de son maître :

Toujours est-il que Busoni n'en donnait que de simples indications, mais il le pratiquait [le jeu fulgurant] de façon si persuasive, que pour l'observateur attentif, plus tard ce procédé s'est éclairci indubitablement³⁶⁸.

Roës nous informe ainsi :

Il divisait d'abord les passages en incises qu'il travaillait de la façon suivante. Après quelques répétitions très lentes, il procédait deux ou trois fois de suite brusquement à leur exécution ultrarapide en traits fulgurants tantôt *piano*, tantôt *forte*, puis lentement, puis de nouveau extrêmement vite. Ensuite il réunissait les fragments et continuait l'exercice pour le passage entier. Cette alternance étonnait bien des gens sans pourtant les inciter à en découvrir le sens caché³⁶⁹.

Mais quelles sont les incises dont Roës parle ? Comment Busoni divisait-il ces passages ? La réponse à ces questions peut être trouvée dans sa *Klavierübung*, qui nous donne, surtout dans le premier volume, de nombreux exemples de gammes et arpèges avec indications de doigtés. Les divisions de gammes en incises sont impliquées par la notation de Busoni.

³⁶⁶ Wageningen, 1889 – Paris, 1995.

³⁶⁷ Paul Roës, *La Technique fulgurante de Busoni*, Paris, Henry Lemoine, 1941, p. 8.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 9.

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 8.



Exemple 72 : *Do* majeur selon Busoni

Nous remarquons que la notation est organisée en fonction de la position des mains sur le clavier : les hampes se déplacent de haut en bas et les dernières croches de la première et de la troisième mesure se détachent des trois croches auxquelles elles appartiennent naturellement. Ces positions coïncident probablement avec les « incisives » dont parle Roës, et peuvent être considérées comme des unités de base des « traits fulgurants ».

La notation dans les formules présentées par Busoni dans la *Klavierübung* est entièrement soumise aux concepts techniques. Sa proposition d'exécution de la gamme de *do* majeur, qui implique l'utilisation des cinq doigts dans chaque position et qui est tout sauf conventionnelle, n'est qu'un début : Busoni applique des doigtés similaires aux autres tonalités.



Exemple 73 : *La* bémol majeur avec un doigté peu conventionnel

Au lieu d'articuler avec les doigts, Busoni recourt, selon la tradition lisztienne, au poids du bras : les cinq doigts descendent perpendiculairement sur le clavier avec un appui du triceps et c'est la main qui se déplace qui lie les groupes de cinq notes et jamais le doigt seul. Ce doigté n'était probablement pas appliqué aux passages lents, *cantabile* ou *legato* : il s'applique aux traits « fulgurants » et est naturellement complété par l'emploi de la pédale. Il me semble que Busoni développa cette technique sur la base de la technique de Liszt. Dans sa *Rhapsodie espagnole*, Liszt indique ce même type d'exécution.



Exemple 74 : La gamme *quasi glissando* de la *Rhapsodie espagnole* de Liszt avec le doigté de l'auteur, mes. 124-126

Dans l'exemple suivant, Busoni recourt aux concepts des traditions des vieux clavecinistes : il évite le passage du pouce et passe avec l'index au-dessus de l'auriculaire :



Exemple 75 : Exemple de division de gammes en incises et puis de leur rassemblement

Nous remarquons dans cet exemple que Busoni indique les fins des incises simplement en s'arrêtant sur les noires. Ensuite, il les rassemble dans un trait écrit en triolets, en indiquant ainsi que les points d'attachement des incises ne doivent pas être remarqués. Le même principe de larges positions s'applique aux arpèges, toujours accompagnés par la notation indiquant le « phrasé technique » :



Exemple 76 : Les arpèges avec le doigté de Busoni

Roës, dans son ouvrage, reste plus attaché aux aspects physiologiques qu'intellectuels de la technique de Busoni. En parlant toujours des passages « fulgurants », il nous dit ainsi :

Un simple roulement du tambour exécuté une seule fois *do-ré-mi-fa-sol* ou *sol-fa mi-ré-do*, se fait naturellement et sans aucune difficulté. De même avec l'appoggiature qui n'est en somme autre chose que deux ou plusieurs notes roulées. En faisant l'expérience du roulement indiqué sur les cinq touches, nous arrivons facilement à une grande vitesse sans y porter la moindre attention. [...] Les doigts s'abattent sans préparation sous l'instigation de leur poids. Mais aussitôt que s'en mêle la volonté de faire mieux, de faire plus clair, plus fort, et en même temps plus rapide, alors le mouvement est immédiatement freiné. Chose paradoxale : l'effort arrête l'effort.

À quoi attribuer cette perturbation ? Au fait que dans l'action d'abattre simplement les doigts sous l'impulsion de leur poids, on introduit une autre action, celle de lever les doigts séparément avant l'enfoncement. Nous constatons que l'effort de lever les doigts avant l'enfoncement des touches est naturellement contraire au caractère facile du roulement et aussi à celui de l'appoggiature.

Mais, objectera-t-on, en faisant un arpège les doigts restant au fond des touches, celui-ci manque de clarté et l'on obtient une masse sonore pâteuse. Non. Si nous considérons le développement de notre roulement, soit dans l'arpège, soit sur *do-ré-mi-fa-sol*, nous observons que la véritable action commence après l'enfoncement à l'arrivée au fond des touches³⁷⁰.

Pour comprendre le point de vue de Roës, il faut absolument prendre en considération ses précédents écrits dans lesquels il parle de la technique de Liszt et de Chopin³⁷¹, expliquant l'action du bondissement de la main et suggérant que les techniques des deux pianistes sont basées sur le même élément physiologique fondamental³⁷². Celle de Busoni, selon lui, est dans la même lignée. Il me paraît évident que la « technique

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 11-12.

³⁷¹ Paul Roës, *L'Élément fondamental de la technique du jeu chez Liszt et Chopin*, Paris, Henry Lemoine, 1937.

³⁷² Ce point de vue de Roës n'a rien à voir avec le phrasé technique de Busoni et n'implique donc pas de proposition de son application à Chopin ou à Liszt. Son focus se limite aux actions des muscles et à la façon dont le poids naturel du bras est utilisé lors du jeu.

Nous pouvons trouver des exemples d'exécution des traits « fulgurants » dans quelques-uns des enregistrements de Busoni. Ses enregistrements de la deuxième *Polonaise* de Liszt³⁷³, de son arrangement de la *Chaconne* de Bach³⁷⁴ et de la treizième *Rhapsodie hongroise* de Liszt³⁷⁵ offrent quelques brillants exemples de la mise en pratique de ce principe par le pianiste lui-même.

Les *Études Paganini-Liszt*, dans les versions de Busoni ou dans les versions de Liszt, donnent plein d'opportunités pour appliquer et tester le principe du jeu « fulgurant ». Il me semble que des passages idéaux pour son application peuvent être trouvés dans les gammes de l'introduction et de la *coda* de la première *Étude*, de la deuxième *Étude* et de *La Campanella*, ainsi que dans les quelques arpèges de la sixième *Étude*. L'*Introduzione e Capriccio (Paganinesco)* contient aussi quelques passages où ce principe pourrait être appliqué.

373 Welte-Mignon, rouleau 1320 de 1907. Cette reproduction a été enregistrée et distribuée
CD, comme *Ferruccio Busoni Plays Liszt, Debussy, Chopin*, Nimbus Records,
d'ailleurs disponible sur YouTube.

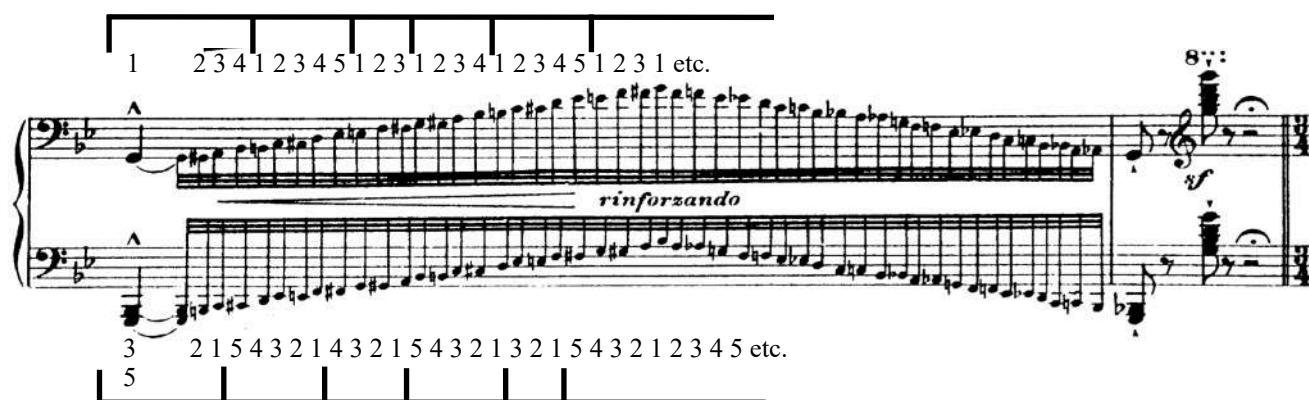
374 *Idem.*

375 *Fantasia in G major*, 1922, Columbia L 1456

³⁷⁵ Enregistrée le 27 février 1922. Columbia L 1456.

Exemple 77 : L'un des doigtés pour la gamme chromatique proposés par Busoni dans le premier tome de sa
Klavierübung

Dans le cas de la première des *Grandes Études de Paganini* de Liszt, l'organisation de Busoni, avec l'objectif d'obtenir un « trait fulgurant », pourrait être appliquée de la manière suivante :



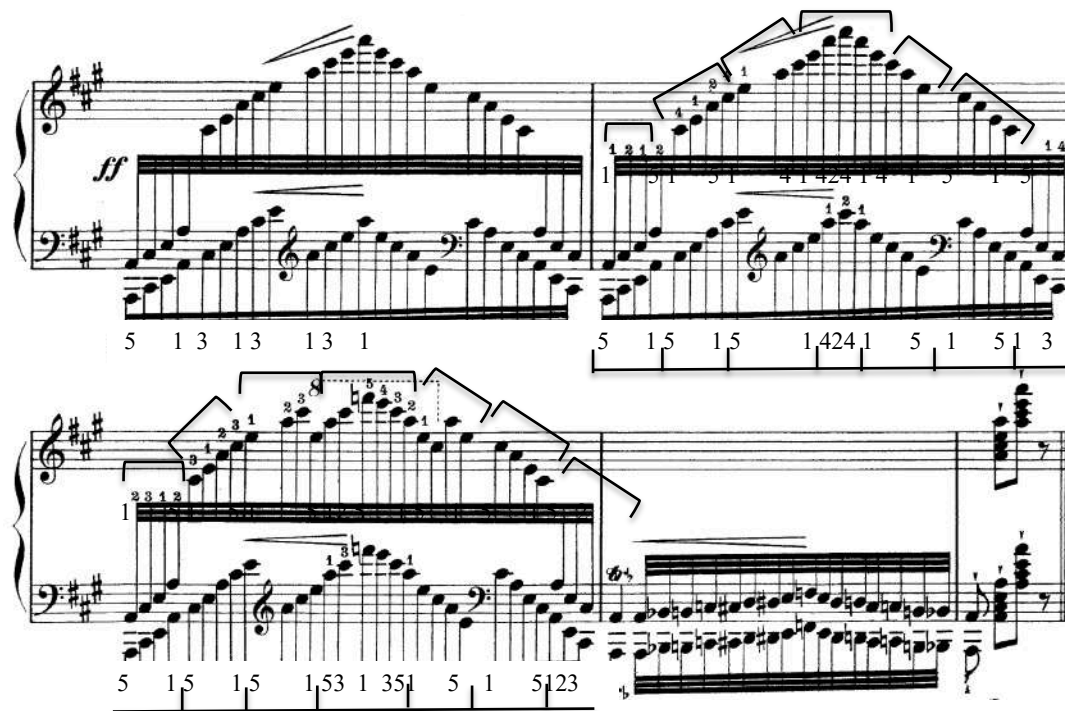
Exemple 78 : Une proposition de doigté dans la première des *Grandes Études de Paganini* de Liszt, mes. 4-5

Le présent doigté implique une exécution *quasi glissando* de la gamme en sixtes, que j'ai testée de nombreuses fois et qui n'a jamais raté. Les mains changent de position trois fois dans chaque octave, et à chaque octave, le changement de position est simultané.

Un autre passage favorable pour l'application du principe de Busoni est la sixième *Étude*, dont les dernières mesures présentent deux problèmes. Le premier est que l'arrivée au majeur, après les mesures en tonalité mineure, est très souvent insuffisante du point de vue de la sonorité. Le deuxième problème est que les arpèges, pensés réellement comme un grand accord s'ils sont exécutés avec un doigté habituel, comme celui indiqué par Liszt dans la première édition³⁷⁶, ressemblent toujours à un exercice et limitent la progression de la pièce vers les accords finaux. L'application des doigtés comme je le propose ci-dessous, dans l'esprit des organisations de gammes et arpèges de Busoni, peut résoudre ces deux problèmes. Elle permet une grande fluidité avec laquelle l'effet des vagues devient facilement réalisable,

³⁷⁶ Breitkopf, 1851.

une synchronisation des mains presque automatique, car le changement des positions dans la plupart des cas est synchronisé entre les mains, et finalement une rapidité qui permet une grande liberté du point de vue agogique. Je l'ai testée plusieurs fois et elle permet une brillante conclusion de l'étude, ou du cycle entier dans le cas où les six *Études* sont exécutées.



Exemple 79 : Les dernières mesures de la sixième *Grande Étude de Paganini* de Liszt avec une proposition de doigtés et l'indication du phrasé technique subséquent

Dans les présents arpèges, les positions du phrasé technique sont visibles dans le doigté même, mais une grande clarté est encore marquée par . J'ai conçu le doigté bien avant d'avoir découvert l'ouvrage de Roës sur la technique de Busoni, et je trouve que ses explications des roulements et des bondissements qui se passent à l'intérieur des positions du passage correspondent à la pratique de l'exécution. Ce qui reste incertain toutefois, c'est si ce type d'exécution peut être construit en suivant ses indications théoriques.



**Exemple 80 : Les traits « fulgurants » combinés avec le croisement des mains de l'*Introduzione e Capriccio*
(*Paganinesco*) de Busoni, mes. 67-71**

Le principe d'exécution de Busoni donne d'excellents résultats s'il est appliqué aux gammes descendantes de la variation ci-dessus. La première cadence de la quatrième *Étude d'exécution transcendante*, intitulée *Mazeppa*, ou le *Prélude* de la première *Grande Étude de Paganini* s'exécutent également parfaitement en l'appliquant. Il semble, de manière générale, parfaitement applicable à plusieurs œuvres de Liszt.

III.8. Michael Zadora : héritier de Liszt et de Busoni

III.8.1. À propos de Michael Zadora

Le nom de Michael Zadora n'est probablement connu que de quelques pianistes aujourd'hui. Les ouvrages qui parlent de lui sont principalement consacrés à Busoni, dont il fut un élève dévoué et duquel il hérita l'intérêt pour la production d'arrangements créatifs. Ses œuvres pour piano ne se trouvent pas au répertoire actuel, même s'il arrangea pour piano plusieurs œuvres de Bach, de Schubert, de Paganini, de Pergolesi, de Delibes, d'Offenbach, de Jensen et de Busoni, dont la partie orchestrale de l'opéra *Doktor Faust*, qu'il réalisa en collaboration avec Egon Petri. Il écrivit également quelques œuvres originales sous le pseudonyme de Pietro Amadis.

Une image de son profil pianistique peut être obtenue à travers ses enregistrements ainsi que les formes pianistiques appliquées dans ses œuvres. Dans ses arrangements d'après Paganini, ces formes démontrent une approche imaginative et créative de l'arrangement et le placent clairement dans la lignée de l'arrangement créatif de Busoni. Jonathan Summers, dans son article réalisé pour Naxos Records³⁷⁷, nous informe qu'aucune republication systématique des enregistrements de Zadora n'a pas été réalisée, malgré quelques reprises de ses enregistrements sur disques 78 tours par Pearl et Naxos. Une partie importante de ses enregistrements se trouvent hors distribution sur CD et sont disponibles sur YouTube.

Michael Zadora naquit en 1882 à New York dans une famille d'origine polonaise et à l'âge de 19 ans, il fut admis au Conservatoire de Paris. Il prit des cours avec Theodor Leschetizky à Vienne et devint ensuite un proche membre du cercle de Busoni à Berlin. Il enseigna le piano à Lviv entre 1913 et 1914 et, à l'approche de la Première Guerre mondiale, il s'engagea, en tant que professeur de piano, auprès de l'Institute of Musical Art à New York, connu plus tard comme la Juilliard School of Music. En 1923, il retourna à Berlin et fut le premier pianiste à présenter un programme entièrement consacré aux œuvres de Busoni. Après la disparition de son maître, Zadora fonda la Société Busoni qui avait pour mission de promouvoir son enseignement. Il décéda à New York en 1946.

Edward Dent, le principal biographe de Busoni, affirme que la personnalité de Zadora était introvertie et que son pianisme était marqué par une chaleur exceptionnelle. Il remarque également son grand attachement à Busoni :

³⁷⁷ https://www.naxos.com/person/Michael_von_Zadora_6299/6299.htm.

Comme cela arrive souvent avec les personnes qui doivent lutter pour leur existence, il ne fut pas toujours facile de tisser des liens d'amitié avec lui ; mais il avait la gentillesse caractéristique de ceux qui ont souffert qui s'exprimait dans les rares moments où il jouait pour un ou deux amis, insufflant une chaleur et une douceur inattendues aux pièces brillantes presque démodées de Thalberg ou de Tausig, qui correspondaient admirablement à son style.

[...]

Grand, pâle et mince, au profil aquilin, il présentait – et il cultiva dans les années précédentes – une ressemblance frappante avec son compatriote Chopin. Il reçut son premier enseignement à Paris et Busoni appréciait l'extrême précision de son toucher ainsi que la facilité innée de son jeu du piano. Sa formation souffrit de difficultés dans sa jeunesse, et un manque de compréhension naïf l'exposa souvent aux sarcasmes de Busoni. Il y eut en effet de nombreux épisodes orageux entre eux, mais la fidélité de Zadora et sa dévotion résistèrent à la satire la plus cruelle³⁷⁸.

Il nous raconte également que peu avant le décès de Busoni, Zadora lui rendit visite et lui joua la *Chanson du gondolier vénitien* des *Romances sans paroles* de Mendelssohn.

Dans son article, Jonathan Summers conclut que Michael Zadora n'était probablement pas adapté à la salle de concert et que ses interprétations témoignaient d'une attention insuffisante aux détails. Il dit également que le pianiste, dans l'interprétation de la *Sonatine* n° 6³⁷⁹ de Busoni, se précipitait excessivement. Toutefois, après plusieurs écoutes de cet enregistrement, il me semble que cette remarque n'est pas justifiée : les tempos que le pianiste applique dans l'exécution de la pièce sont proches des tempos d'autres pianistes, notamment de celui d'Egon Petri, un autre élève de Busoni.

III.8.2. Les Paganini-Caprices

³⁷⁸ « As often happens with those who have had a hard struggle for existence, it was not always easy to make friends with him; but he had the kindness peculiar to those who have suffered, and it expressed itself in rare moments when he played privately to one or two intimate friends, infusing an unexpected warmth and tenderness into the old-fashioned virtuoso pieces of Thalberg or Tausig which so admirably suited his style. [...]

Tall, pale, and thin, with an aquiline profile, he bore – and in earlier years cultivated – a striking resemblance to his fellow – countryman Chopin. He had received his early training in Paris and Busoni appreciated the exquisite precision of his touch no less than the inborn facility for pianoforte-playing. His education had suffered from the hardships of early youth, and a rather naïve want of understanding often made him the butt of Busoni's sarcasms. There had indeed been many episodes of storm between them, but Zadora's loyalty and devotion were proof against the cruellest satire. » Edward J. Dent, *Ferruccio Busoni, A Biography*, op. cit., p. 288.

³⁷⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=mIkSRO6KA5g>.

En suivant la pratique de l'arrangement créatif de Busoni et de Liszt, Michael Zadora réalisa deux arrangements d'après les *Caprices* de Paganini qui témoignent d'une remarquable invention dans le domaine de l'écriture pianistique. Elles demandent souvent des sauts très rapides ou, mieux, des changements de position des mains sur le clavier, et sont des pièces d'une complexité d'exécution importante. Dans les opérations de transformation textuelle que Zadora entreprend dans ses arrangements, nous observons une densification de la texture, des octavations et l'insertion de nouveaux éléments dans la partition de Paganini.

Les deux morceaux furent publiés à Copenhague par Wilhelm Hansen :

- Michael Zadora, *Eine Paganini-Caprice*, Leipzig, Wilhelm Hansen, [1911]. Cotage : 14861.
- Michael Zadora, *Paganini-Caprice N° 19*, Leipzig, Wilhelm Hansen, [1913]. Cotage : 15306.

Ces deux *Caprices* furent également exploités pour des arrangements par Schumann. Zadora, dans ses arrangements, suit le modèle esthétique des arrangements de Liszt et de Busoni et la lignée de la « grande manière ». Ce qui distingue Zadora de la lignée Liszt-Busoni est le fait qu'il exploite, pour la première fois, le pur élément chantant ou la grande ligne *legato* du violon, de laquelle ni Liszt ni Busoni ne se sont approchés. Les arrangements de Liszt mettent en avant le côté de bravoure de Paganini, et Busoni, dans son exposition du thème du quinzième *Caprice*, transforme le *legato* chantant du violon en *vibrato* au piano. La mélodie « vibre » plutôt qu'elle ne « chante », et elle ne requiert pas d'exécution *legato*³⁸⁰.

Autant que la bravoure, Zadora met en valeur le côté mélodique du quatrième *Caprice* de Paganini, et c'est à travers des amplifications du caractère orchestral des passages lyriques qu'il construit la progression de la pièce vers l'apothéose finale. Comme Liszt et Busoni l'ont fait avant lui, Zadora arrange le début du *Caprice* pour la main gauche seule en transcrivant la mélodie du violon une octave plus bas. Et voici encore une allusion au jeu sur la quatrième corde seule qui expose un monologue pathétique.

³⁸⁰ Voyez l'exemple 58.

Zadora :

Maestoso, colla mano sinistra sola.

Paganini :

Exemple 81 : Michael Zadora, *Eine Paganini-Caprice*, et Nicolò Paganini, *Capriccio op. 1 n° 4*, mes. 1-8

Déjà dans les mesures 4-8, nous remarquons des octaviations qui amplifient la mélodie et soulignent son côté pathétique et passionné, qui nous rappellent le piano de Liszt. Les épisodes lyriques seront développés davantage dans les orchestrations de la mélodie :

Zadora :

a tempo

Paganini :

Exemple 82 : Michael Zadora, *Eine Paganini-Caprice* et Nicolò Paganini, *Capriccio op. 1 n° 4*, mes. 51-54

Dans les parties consacrées au travail des doubles notes – tierces, dixièmes, octaves, etc. – du *Caprice*, Zadora préserve les figures proches de l’original et, à cause des harmonisations qu’il insère, il demande des sauts peu confortables. Ces sauts nous permettent de nous apercevoir que le morceau n’est pas originalement conçu pour piano, mais qu’il s’agit d’une adaptation. Ils peuvent être le signe d’une faiblesse de l’adaptation et de l’optimisation de la pièce pour le médium de destination. Les arrangements de Liszt et de Busoni ne montraient pas de problèmes pianistiques liés au changement de médium, mais plutôt des problèmes correspondant à la nature du médium de destination.

Zadora :

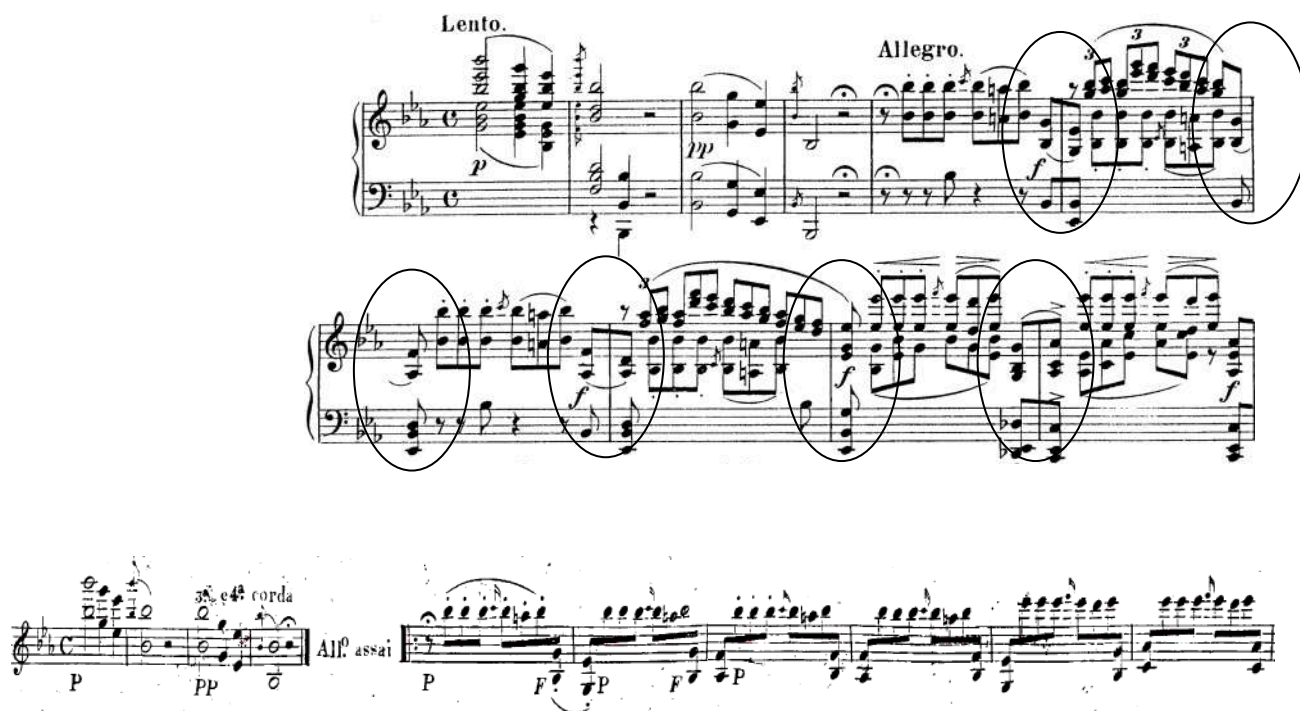


Paganini :



Exemple 83 : Michael Zadora, *Eine Paganini-Caprice* et Nicolò Paganini, *Capriccio* op. 1 n° 4, mes. 33-36

Ce même genre de sauts est visible dans l’arrangement du dix-neuvième *Caprice* de Zadora, mais dans ce contexte, ils sont justifiés par le changement de registre et de cordes au violon. Le piano, dans le cas présent, imite la difficulté du violon. Zadora, outre les habituelles octaviations, varie le registre d’apparition du thème et insère un nouvel élément en triolets. Il rajoute ainsi un troisième niveau à la texture originale de Paganini, conçue originalement à deux niveaux.



Exemple 84 : Michael Zadora, *Paganini-Caprice n° 19* (au-dessus) et Nicolò Paganini, *Capriccio op. 1 n° 19* (au-dessous), mes. 1-10

L'arrangement de la partie centrale de la pièce par Zadora témoigne d'une remarquable invention pianistique. La ligne en doubles croches est arrangée en groupes d'octaves dont l'exécution se déplace d'une main à l'autre et alterne avec des accords. La distribution proposée implique un phrasé qui correspond parfaitement aux mouvements naturels des mains, et les points de relâchement du poids des bras correspondent aux accents naturels du passage. La dimension spatiale des différents éléments de la texture implique une pensée orchestrale. Les moments où les aspects acoustiques de la pièce et son phrasé correspondent pleinement aux aspects physiques indispensables dans l'exécution pourraient être définis comme « l'ergonomie des formes instrumentales », qui fut l'idéal de Liszt autant que de Busoni.



Exemple 85 : Michael Zadora, *Paganini-Caprice n° 19* (au-dessus) et Nicolò Paganini, *Capriccio op. 1 n° 19* (au-dessous), mes. 36-39

Les arrangements de Michael Zadora appartiennent sans doute à la lignée des élaborations pianistiques de Liszt et de Busoni. Il applique les formes pianistiques que l'on retrouve chez les deux maîtres, et parfois les développe et les optimise de manière brillante, comme nous avons pu le remarquer dans l'exemple 79. Son écriture dévoile des réalisations dans le cadre du piano orchestral de la « grande manière » et est complétée par une sensibilité pour le côté lyrique et chantant de Paganini. Zadora hérita peut-être de la sensibilité pour le *cantabile* de Leschetizky, avec lequel il étudia avant de poursuivre ses études avec Busoni, dont nous parlerons par la suite.

Conclusion

Luca Chiantore, dans son ouvrage sur la technique pianistique, constate que Busoni produisait ses propres versions d'œuvres qu'il interprétait pour « rendre aux œuvres leur fraîcheur et leur sens primitif ». C'est la raison pour laquelle « les propositions plus rocambolesques s'équilibrent, dans ses révisions, avec une analyse sérieuse sans précédent, et pour la même raison, nous arrivons à trouver dans ses enregistrements des motifs pour chacune de ses excentricités : des motifs directement liés à la structure harmonique et formelle de l'œuvre³⁸¹ ». En parlant de la *Klavierübung* et des variantes que Busoni propose souvent, que ce soit sur le plan du travail ou de la technique, Chiantore dit que « grâce à sa formidable fantaisie, Busoni crée un nouveau concept du travail technique, dans lequel s'estompe la barrière entre l'étude de

³⁸¹ « Se trataba, en cualquier caso, de devolver a las obras su frescura y su sentido primitivo. Por este motivo, las propuestas más rocambolescas se armonizan, en sus revisiones, con una seriedad analítica sin precedentes, y por el mismo motivo, en sus grabaciones es posible encontrar un porqué a todas y cada una de sus excentricidades: un "porqué" directamente ligado a la estructura armónica y formal de la pieza. » Luca Chiantore, *Historia de la técnica pianística*, op. cit., p. 450.

composition et l'exercice manuel³⁸² ». Pour aller plus loin, je me permettrais de dire que Busoni étudiait la musique dans son intégralité. Ainsi, dans son travail, l'étude compositionnelle et l'étude pianistique s'unissent. La conséquence en est forcément une transcription, un arrangement, une adaptation du contenu.

Même si cela peut paraître paradoxal, il me semble qu'à travers les réarrangements de Busoni, nous apprenons autant de sa méthode que de celle de Liszt. Ses réflexions sur les possibilités pianistiques et compositionnelles, basées sur sa propre recherche, ouvrent le chemin vers une meilleure compréhension de l'original, et comme il l'a constaté, ne l'annihilent pas. Cela remet en valeur non seulement ses arrangements, mais nous invite aussi à réfléchir sur l'importance de la fonction du « médiateur » dans le processus de l'apprentissage de la musique : nous apprenons Liszt à travers les réflexions de Busoni. Dans ce sens, il me semble que l'utilité de ses arrangements est très importante.

Les versions de Busoni inspirent l'interprète à aller plus loin dans sa recherche et à essayer de résoudre le rapport entre les difficultés trouvées dans l'œuvre et leurs propres capacités dans des arrangements. Prenant en considération que les compositeurs-pianistes ne voyaient généralement pas l'œuvre comme un produit fini, cela ne devrait pas être considéré comme une violation de l'œuvre. Liszt et Busoni n'étaient pas les seuls à considérer que l'œuvre est susceptible d'être modifiée. Alexandre Scriabine considérait que « la composition a de multiples facettes... elle est vivante et respire. Elle est une chose aujourd'hui et une autre demain, comme la mer. Ce serait horrible si la mer était pareille tous les jours et à jamais, comme un film³⁸³ ».

Les réarrangements de Busoni sont une continuation du processus dans lequel Liszt fut profondément impliqué. En tant qu'éditeur des deux versions des *Études Paganini-Liszt*, qui étudia le chemin et les métamorphoses pianistiques de Liszt à travers les études et bien d'autres morceaux, il continue sur le même chemin d'optimisations et de réélaborations. L'*Introduzione e Capriccio (Paganinesco)* de Busoni et les deux arrangements de *Zadora* sont des exemples de la continuation de l'esthétique pianistique provenant de Liszt ainsi que de la création d'arrangements créatifs.

³⁸² « [G]racias a su desbordante fantasia, Busoni crea una nueva concepción del trabajo técnico, en la cual va difuminándose la barrera entre estudio compositivo y ejercicio manual. » Ibid., p. 455.

³⁸³ « A composition is many faceted... alive and breathes on its own. It is one thing today, and another tomorrow, like the sea. How awful it would be if the sea were the same every day and the same forever, like a movie film! » Faubion Bowers, *The New Scriabin*, New York, St. Martin's Press, 1973, p. 198.

IV. Les élèves de Leschetizky

IV.1. Theodor Leschetizky

Nous pouvons affirmer sans hésitation que Theodor Leschetizky s'inscrit, en tant que pédagogue du piano, dans l'histoire de la musique de manière unique. Il forma un nombre remarquable de pianistes qui marquèrent profondément la scène pianistique mondiale jusqu'à la moitié du XX^e siècle. La période que Kenneth Hamilton considère comme la fin de l'âge d'or du pianisme³⁸⁴ correspond à celle où les élèves de Leschetizky disparurent de la scène pianistique. Dans la liste de ses élèves, nous trouvons les plus brillantes personnalités du piano comme Ignacy Jan Paderewski, Alexander Brailowsky, Annette Essipoff, Ignaz Friedman, Ossip Gabrilowitsch, Mark Hambourg, Frank La Forge, Benno Moiseiwitsch, Artur Schnabel, Paul Wittgenstein, Mieczyslaw Horszowski entre autres. Leschetizky en forma au total plus de mille.

Son enseignement marqua le chemin artistique de trois de nos personnages : Mark Hambourg, Ignaz Friedman et Michael Zadora, qui furent tous trois ses élèves. Pour Mark Hambourg et Ignaz Friedman, Leschetizky fut le professeur principal. Pour comprendre l'art de ces deux pianistes, il m'a paru indispensable de les présenter en commençant par ce qui leur fut transmis par Leschetizky. La gratitude qu'ils lui exprimèrent à leur maître en plusieurs occasions est la preuve de l'importance de cet enseignement pour leur art.

Nous trouvons quelques travaux sur Leschetizky qui nous permettent de connaître son profil personnel et artistique ainsi que quelques principes de son enseignement. Les travaux d'Annette Hullah³⁸⁵ et d'Angele Potocka³⁸⁶, qui nous livrent des détails intéressants sur sa vision de la musique et sur les personnages qu'il influença, ont probablement été inspirés autant par l'enseignement de Leschetizky que par son tempérament coloré. Malwine Brée³⁸⁷, son assistante, malgré le fait que son maître rejetait régulièrement les insinuations selon lesquelles il possédait une méthode d'enseignement particulière, réalisa un travail qui explique plusieurs aspects de la pédagogie et du jeu de Leschetizky. Ses élèves, notamment Mark Hambourg et Artur Schnabel, mentionnent souvent avec une grande appréciation leur maître dans leurs écrits.

³⁸⁴ Les années 1940. Voyez II.2.

³⁸⁵ Annette Hullah, *Theodor Leschetizky*, op. cit.

³⁸⁶ Angele Potocka, *Theodore Leschetizky, An Intimate study of the Man and the Musician*, op. cit.

³⁸⁷ Malwine Brée, *The Groundwork of the Leschetizky method*, op. cit.

IV.1.1. La fusion des différentes influences

Conformément à la nature humaine, qui assimile, fusionne et adapte les différents éléments de ce qui l'entoure, plusieurs influences musicales se synthétisent dans la personne de Leschetizky. Quelques-unes de ces influences furent de grande importance pour la formation du pianiste et peuvent être retracées par plusieurs documents et témoignages.

Annette Hullah³⁸⁸ nous informe que dans sa jeunesse, Leschetizky se familiarisa d'abord avec la musique et le style de Chopin grâce à ses contacts avec Carl Filtsch³⁸⁹. Mais son rapport avec Filtsch fut malheureusement de courte durée à cause du décès prématuré de ce jeune pianiste. Filtsch fut hautement apprécié par Chopin, qui, selon le reportage de l'*Humorist* de Vienne, après avoir entendu le jeune pianiste, s'exclama :

Mon Dieu, quel enfant ! Jamais personne ne m'a compris comme cet enfant, qui est le plus extraordinaire que j'eusse rencontré ! Ce n'est pas de l'imitation, c'est un même sentiment, l'instinct, qui le fait jouer sans réfléchir, tout bonnement, comme si ça ne pouvait être autrement. Il joue presque toutes mes compositions sans m'avoir entendu, sans que je lui montre la moindre chose – pas tout à fait comme moi (car il a son propre cachet), mais certes pas moins bien³⁹⁰.

La rencontre entre Leschetizky et Filtsch dut avoir lieu en 1843, quand ce dernier, à l'âge de 13 ans seulement, fit une tournée dans les capitales européennes. Cette influence doit toutefois être considérée plutôt comme une familiarisation avec la musique de Chopin que comme une assimilation du savoir-faire ou l'établissement des critères esthétiques de Leschetizky. Comme nous verrons par la suite, le *cantabile* et le traitement impeccable des lignes mélodiques, que nous retrouvons chez ses élèves, proviennent d'autres sources.

Le principal enseignant de Leschetizky fut Karl Czerny, qui fut lui-même l'élève de Beethoven et qui ne montrait pas beaucoup d'intérêt pour la musique de Chopin. Il parlait cependant très souvent de son maître Beethoven et transmet à Leschetizky le savoir et l'approche de l'art du piano qui lui venaient de lui. Grâce

³⁸⁸ Annette Hullah, *Theodor Leschetizky, op. cit.*, p. 4. L'autrice de cet ouvrage fut l'assistante de Leschetizky à Vienne et enseignait également à ses élèves.

³⁸⁹ Carl (ou Károly) Filtsch (1830-1845) fut un pianiste d'origine hongroise, né à Mühlbach, ville appartenant aujourd'hui à la Roumanie. Enfant prodige, il débuta à Vienne à l'âge de 11 ans. Il fut l'élève de Friderich Wiek et plus tard de Frédéric Chopin à Paris. Il décéda prématurément de tuberculose.

³⁹⁰ *Der Humorist*, Vienne, 22 février 1843, p. 155. Article de Ferdinand Denis. Cité dans Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin vu par ses élèves*, Genève, La Baconnière, 1979, p. 202.

à l'enseignement de Czerny, Leschetizky disait souvent, en parlant de Beethoven, qu'« il avait toujours l'impression de l'avoir connu personnellement³⁹¹ ». Il apprit ainsi que Beethoven garda toujours une grande liberté d'exécution. Emil Friedberger, élève de Leschetizky à New York, dit que son maître aimait à souligner que Beethoven jouait rarement ses compositions deux fois de la même façon. Il était capable de changer les tempos selon son humeur et d'accélérer ou de ralentir des passages d'une manière très passionnée³⁹².

Angele Potocka dit que Leschetizky était un fervent admirateur de Beethoven, qu'il interprétait dans l'esprit du compositeur, avec une profonde révérence pour le contenu émotionnel de chaque composition plutôt qu'avec « une servile fidélité à la soi-disant tradition³⁹³ ». Leschetizky transmet à ses élèves l'approche des œuvres de Beethoven qui lui venait de Czerny et de Beethoven lui-même. Nous transmettons ici une information sur l'opinion de Beethoven sur les cadences de ses concertos et la perspective qu'il voyait dans leur remplacement par des cadences d'autres styles.

Czerny m'a dit que Beethoven n'avait pas la meilleure opinion de ses propres cadences pour ses concertos. Il a même confié à Czerny qu'il était incapable d'écrire des cadences correspondant au public cent ans après la composition du concerto. Il a dit que si les concertos étaient joués dans un avenir si lointain, chaque génération devrait composer des cadences correspondant au goût de son époque et au perfectionnement de l'instrument³⁹⁴.

Nous remarquons que Beethoven devinait le potentiel des instruments de l'avenir et qu'il considérait que la musique devait s'y adapter. Ne trouvons-nous pas ici une justification des arrangements de Liszt et de Busoni qui, dans la « grande manière », essayaient d'amplifier et d'actualiser les effets que les vieilles partitions ne prononçaient pas d'une manière correspondant au piano moderne ? Ce que Beethoven dit réellement avec ce que Czerny nous transmet, c'est « ne le prenez pas si littéralement », exactement comme le dit Liszt à son élève à Rome³⁹⁵. Le point de vue de Beethoven s'oppose aux pratiques actuelles, où les pianistes jouent rarement les cadences d'autres auteurs, et composent encore plus rarement leurs propres cadences. Cette tendance qui a prévalu jusqu'à la fin du XX^e siècle et qui commence désormais à

³⁹¹ Annette Hullah, *Theodor Leschetizky, op. cit.*, p. 3-4. Aussi cité dans Allan Evans, *Ignaz Friedman, the romantic master pianist, op. cit.*, p. 47.

³⁹² Allan Evans, *ibid.*, p. 47-48.

³⁹³ Angele Potocka, *Theodore Leschetizky, An Intimate study of the Man and the Musician, op. cit.*, p. 48.

³⁹⁴ « Czerny told me that Beethoven himself did not think much of his own cadenzas to his concertos. He even admitted to Czerny his inability to write a suitable cadenza that would be just as acceptable to the concert public a hundred years after the composition of the concerto, saying that if his concertos lasted as long as that it would be the province of each musical generation to compose cadenzas suitable to the taste of the period and the improvements made in the instruments. » Edwin Hughes, « A visit of Leschetizky », *Musician*, avril 1914. Cité dans Allan Evans, *Ignaz Friedman, the romantic master pianist, op. cit.*, p. 47.

³⁹⁵ Cité dans la partie II.2.1.

être contestée actuelle, dans son essai de restaurer l'« authenticité », s'éloigne paradoxalement de l'esprit dans lequel la musique de Beethoven et d'autres compositeurs fut créée. La littéralité a remplacé l'invention et la créativité.

Mark Hambourg nous informe que Leschetizky souhaitait que Beethoven soit approché de manière créative et avec des émotions profondes. Il s'opposait aux approches sèches et pédantes de sa musique, et son approche provenait apparemment de l'enseignement de son maître, Czerny.

Leschetizky était parfois irrité par les points de vue de certains critiques musicaux sur le jeu des compositeurs classiques, et spécialement de Beethoven. Il pensait que les maximes des critiques de son temps faisaient croître la tendance à présenter les classiques de manière aussi sèche et pédante que possible, comme s'il existait une formule mécanique à laquelle ils devaient obéir en tant que classiques. Ces mêmes maximes sont, bien sûr, encore énoncées. Mais Leschetizky était lui-même un descendant direct de la lignée musicale de Beethoven. Il étudia principalement avec Czerny, qui fut à son tour l'un des élèves et amis préférés de Beethoven. Le professeur sentait donc qu'il avait quelque accès à la connaissance de première main sur la manière dont les œuvres de Beethoven devaient être rendues, et que ses interprétations, qu'il enseigna à ses élèves, étaient celles qu'il apprit de Czerny, qui les joua aussi lui-même à Beethoven. Aussi Leschetizky pensait-il que le créateur de l'*Appassionata* et de la sonate *Waldstein* n'aurait pu supporter de voir sa musique comprimée dans les chaînes étroites des modèles conventionnels ou dans une atmosphère archaïque. Ce qui importait au professeur était surtout une belle sonorité et un son charmant et liquide. Il souhaitait en outre que les classiques fussent appréciés de ceux qui les entendaient avec la profonde émotion que ces chefs-d'œuvre provoquent toujours et qu'ils ne fussent pas écoutés comme un hommage ennuyeux mais nécessaire rendu à la réputation des morts illustres³⁹⁶.

Nous observons ici des ressemblances esthétiques et idéologiques entre Leschetizky, Busoni et Liszt. Les valeurs émotionnelles de la musique interprétée doivent rester actuelles et fraîches, malgré le fait qu'elle a été écrite à une autre époque et qu'elle a, entre-temps, été interprétée de nombreuses fois. L'interprétation doit trouver le moyen de s'opposer à l'historicisation et de donner vie à l'œuvre.

³⁹⁶ « Leschetizky used to be annoyed at the views of some musical critics about the playing of the Classics, especially with regard to Beethoven. For Leschetizky thought that the dicta of the critics of his day seemed to increase year by year the tendency to render the Classics in as dry and pedantic manner as possible, as though there were some mechanical formula to which, as Classics, they must submit. These same dicta, of course, are still heard. But Leschetizky was himself a direct descendant in the musical line from Beethoven. He had studied mainly with Czerny, who in his turn was one of Beethoven's most favoured pupils and friends. The Professor therefore felt that he had some claim to first-hand knowledge of how Beethoven's works should be rendered, and that his interpretations which he thought to his pupils were those which he had received from Czerny, who also played them thus to Beethoven himself. Also Leschetizky believed that the creator of the *Appassionata* and the *Waldstein* Sonatas would not have endured to have the expression of his music hemmed in by narrow bonds of a conventional pattern, or by an archaic atmosphere. The Professor cared above all things for beautiful tone, and lovely liquid sound. He desired, moreover, that the classics should be enjoyed by those who heard them with the deep emotion that masterpieces of living music should always produce, and not be listened to merely as a necessary tedious homage paid to the reputations of the illustrious dead. » Mark Hambourg, *From Piano to Forte*, op. cit., p. 51-52.

Si Czerny fut une source d'informations inestimable pour tout ce qui concerne Beethoven, il ne le fut pas concernant Chopin. Potocka, en décrivant l'enseignement de Czerny, observe que, malgré son appréciation de Chopin, il trouvait ses compositions douceâtres :

Son enseignement ressemblait à celui d'un chef d'orchestre. Il donnait les cours en se tenant debout et il indiquait les différentes nuances de tempo ou de couleur par des gestes [...]. Il insistait principalement sur la précision, la brillance et les effets pianistiques [...]. Un jour, il me montra une critique dans laquelle les œuvres de Chopin étaient comparées à de l'eau douce au goût de poivron³⁹⁷.

Un moment d'enrichissement extraordinaire dans le cadre du chant du piano que nous remarquons, presque sans exception, dans les enregistrements des élèves de Leschetizky, fut sa rencontre avec Julius Schulhoff dans les années 1840. La façon dont Schulhoff traitait la mélodie était apparemment exceptionnelle. La question de savoir si son jeu était basé sur l'enseignement de Chopin ou était le résultat d'un développement indépendant reste un point peu clair et fait l'objet de discussions³⁹⁸. Schulhoff connaissait Chopin et faisait partie de son cercle à Paris, mais ne fut jamais son élève. Quelle que fût la source du *cantabile* de Schulhoff, à la suite de la rencontre avec son art, Leschetizky développa une véritable obsession pour le son, qu'il conserva dans son enseignement et transmit à ses élèves. Angele Potocka constate que le contact avec Schulhoff détermina une période entière dans la carrière de Leschetizky³⁹⁹. Dans le magazine *Musical Courier* de New York parut en 1913 un article dans lequel Leschetizky raconte ceci :

C'était en 1848, et Chopin était encore vivant quand, à l'âge de 18 ans et avec une réputation considérable à Vienne en tant que pianiste, je fus invité à rencontrer un rival à l'occasion d'un grand événement social. Ce pianiste était [Julius] Schulhoff, qui est encore connu comme compositeur de petits morceaux pour piano, spécialement de celui qui est intitulé *Aufschwung*. Schulhoff fit sensation à Vienne en donnant neuf récitals de piano en succession très rapprochée.

À cette réception, nous avons joué tous les deux, et moi qui étais le « talent de la maison » et avais de nombreux amis présents dans le public, j'ai raflé les honneurs des applaudissements. Effectivement, mes

³⁹⁷ « His manner of teaching was somewhat that of an orchestral director. He gave his lessons standing, indicating the different shades of tempo and coloring by gestures. [...] Czerny insisted principally on accuracy, brilliancy and pianistic effects. [...] One day he showed me a criticism in which Chopin's works were compared to sweetened water, flavoured with paprika. » Angele Potocka, *Theodore Leschetizky, An Intimate study of the Man and the Musician*, op. cit., p. 51-52.

³⁹⁸ Comme le constate David Rowland, *The Cambridge Companion to the Piano*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 71.

³⁹⁹ Angele Potocka, *Theodore Leschetizky, An Intimate study of the Man and the Musician*, op. cit., p. 89.

amis enthousiasmés m'ont pris dans leurs bras, mais j'ai protesté violemment et ai même pleuré d'émoi pour la raison suivante : Schulhoff avait produit un son rond et merveilleux dans la mélodie, les gammes et tous les autres passages, tel que je n'en avais jamais entendu auparavant. Je suis rentré à la maison, déterminé à acquérir la même perfection du son, je me suis renfermé durant six semaines et j'ai travaillé incessamment pour l'obtenir. À la fin de cette période, je l'avais acquis. Je suis devenu un autre pianiste.

Il a été très intéressant de remarquer, quand j'entendis à nouveau Anton Rubinstein jouer, que lui aussi avait modifié son toucher de la même façon que moi. Étant certain que son inspiration venait de la même source, je l'approchai et lui dis : « *Du Anton, Du hast auch Schulhoff gehört!* » [Anton, toi aussi tu as entendu Schulhoff !]. Mais il ne l'aurait jamais admis, alors que je n'en fais aucun secret⁴⁰⁰.

Le cas du *cantabile* de Schulhoff est assez curieux. Il étudia le piano à Prague avec Siegfried Kisch et Ignaz Tedesco. Est-il possible que le pianiste développa une technique particulière du chant au piano, qui était inconnue de Rubinstein et de Leschetizky et qui n'appartenait ni à la vieille école du piano chantant de Wieck ni à Chopin ? L'écriture des œuvres de Tedesco nous mène à la conclusion qu'il s'agissait d'un pianiste brillant, mais elle contient peu de passages chantants. Nous savons que Schulhoff joua en 1853 à Weimar, à la maison de Liszt, et que la beauté de son toucher dépassait celle de Liszt⁴⁰¹, dont l'interprétation, selon Mason, avait des dimensions intellectuelles bien supérieures. Quelle que soit la source de la technique du *cantabile* de Schulhoff, il marqua profondément les concepts du piano de Leschetizky.

Potocka nous transmet un autre témoignage de Leschetizky concernant cette rencontre, qu'elle entendit probablement lors de l'une des longues promenades avec le pianiste à Ischl, ville où il passait régulièrement l'été⁴⁰².

⁴⁰⁰ « *It was in 1848, Chopin was still living when I, being eighteen years of age and already of considerable reputation in Vienna as pianist, was called up to meet a rival at a big society affair. This rival was the pianist [Julius] Schulhoff, who is still known to many as the composer of little piano pieces, especially one called Aufschwung, Schulhoff made a sensation in Vienna, giving nine piano recitals in close succession.*

At this reception we both played, and I, being the "home talent" and having many friends present, carried out the honours of the applause. Indeed, my excited and enthusiastic friends took me up on their shoulders, but I protested fiercely and even wept from excitement, and for this reason: Schulhoff had produced a beautiful round tone in melody, scales, and all other passages such as I had never heard before. I went home determined to obtain the same perfection of tone and shut myself up for six weeks, working incessantly to acquire it. And at the end of that time I had it. I had become quite another player.

Now it was very interesting to me to notice the next time I heard Anton Rubinstein play, that he too had altered his touch in the very same way as I had. As without doubt his inspiration came from the same source I went up to him and said, "Du Anton, Du hast auch Schulhoff gehört!" [Anton, you too have also heard Schulhoff!] But he would never acknowledge it, whereas I don't make any secret of that fact. » Interesting Leschetizky Story, Musical Courier, New York, 29 janvier 1913. Cité dans Allan Evans, Ignaz Friedman, the romantic master pianist, op. cit., p. 36-37.

⁴⁰¹ William Mason, *Memories of a Musical Life*, op. cit., p. 112-113.

⁴⁰² Bad Ischl est une ville et une station thermale en Autriche, où Theodor Leschetizky passait régulièrement l'été, souvent accompagné par son ami Johannes Brahms. Ses descendants vivent toujours dans cette ville.

Sous ses mains, le piano ressemblait à un autre instrument. Assise dans le coin, mon cœur fut inondé par des émotions indescriptibles pendant que je l'écoutais. Pas une seule note ne m'échappa. J'ai commencé à envisager un nouveau style de jeu. Cette mélodie qui ressortait mise en relief, cette belle sonorité, tout cela devait être dû à un toucher neuf, complètement différent. Et ce *cantabile*, un *legato* que je ne croyais pas possible au piano, comme la voix humaine qui s'élevait au-dessus des harmonies qui l'accompagnaient⁴⁰³.

Nous remarquons que suite à sa rencontre avec le chant au piano de Schulhoff, Leschetizky transforma complètement son jeu. Cette expérience nous rappelle la transformation du piano de Liszt suite à son contact avec Paganini ou celle de Busoni suite à son contact avec les œuvres de Liszt. Le *cantabile* que Leschetizky développa, inspiré par Schulhoff, était seulement l'un des éléments de son art du piano, mais un élément important. Il le transmet à ses élèves, dont l'art du piano fut marqué par les longues lignes chantantes brillamment conduites. L'art de Leschetizky reste sur la route de la rhétorique du *bel canto*, mais complété avec une puissance et une écriture proche de celles de Liszt, exigées par les pianos de l'époque. Nous pourrions presque dire qu'il fit, d'une certaine façon, la synthèse de la « vieille école » et des tendances plus modernes provenant de Liszt et d'Anton Rubinstein.

De l'autre côté, la grandeur et le côté orchestral du piano de Leschetizky provenaient des vrais représentants de la « grande manière ». Selon Maria Rozburska, la quatrième épouse de Leschetizky, son mari fut principalement inspiré par Anton Rubinstein, et cette influence dépasserait celle de Schulhoff. « [Leschetizky] disait que le son de Rubinstein était si séduisant et si beau qu'il pleurait toujours quand il l'entendait⁴⁰⁴. » Il soulignait que ses propres mains n'étaient pas particulièrement pianistiques, mais que celles de Rubinstein étaient idéales. Elles faisaient sonner le piano comme un orgue⁴⁰⁵. Hambourg, qui se souvenait des concerts que Rubinstein donnait pour la classe de Leschetizky, remarqua également la « majesté et la pureté du son dans les passages de cantilène⁴⁰⁶ ».

⁴⁰³ « Under his hands the piano seemed like another instrument. Seated in the corner, my heart overflowing with indescribable emotions as I listened. Not a note escaped me. I began to foresee a new style of playing. That melody standing out in bold relief, that wonderful sonority – all this must be due to a new and entirely different touch. And that *cantabile*, a *legato* such I had not dreamed possible on the piano, a human voice raising above the sustaining harmonies. » Angele Potocka, *Theodore Leschetizky, An Intimate study of the Man and the Musician*, op. cit., p. 89-90.

⁴⁰⁴ « He used to say that Rubinstein's tone was so luscious and so beautiful that he always wept when he heard it. » James Francis Cooke, *Great men and famous musicians*, Philadelphia, Presser, 1925, p. 202. Cité dans Allan Evans, *Ignaz Friedman, the romantic master pianist*, op. cit., p. 37.

⁴⁰⁵ Allan Evans, *ibid.*, p. 37.

⁴⁰⁶ « [T]he majesty and purity of the cantilene passages. » Mark Hambourg, *From piano to forte*, op. cit., p. 57.

Nous avons déjà parlé de Rubinstein, dont la « grandeur » du jeu ne fut jamais remise en question et qui fut considéré comme le seul pianiste, à côté de Tausig, qui put s'approcher du trône de Liszt. Potocka décrit son jeu et cite quelques remarques de Leschetizky :

Seul celui qui entendit Rubinstein et qui peut se souvenir de ce toucher velouté qui transformait le piano, instrument sans âme, en une chose vivante, cette magnifique sonorité, ce son chargé de douleur qui montait au paradis, cette grandiose présentation qui faisait paraître majestueuses les erreurs techniques peut avoir une idée de l'effet produit sur les jeunes disciples impressionnables, assis, fascinés, autour de lui.

[...]

Leschetizky disait que Rubinstein fut le plus grand pianiste qui ait jamais vécu. Ses imprécisions techniques n'arrivèrent jamais à diminuer sa grandeur. L'intensité de son expression était plus grande que son jeu, si je peux me permettre ce paradoxe ; et surtout, il avait, selon les mots de Leschetizky, « un art tout à lui, qu'il n'avait appris de personne »⁴⁰⁷.

Les mots de Leschetizky coïncident avec ceux de Josef Hofmann⁴⁰⁸, l'élève de Rubinstein, qui déclara que son maître était né comme un génie et remarqua que « tout ce qu'il faisait, il le faisait instinctivement, ce qui est sûrement bien supérieur à la procédure de règle ou d'instruction, car c'est vital⁴⁰⁹ ». Il l'invitait souvent à varier ses interprétations : « S'il fait beau, tu peux le jouer comme ça, mais quand il pleut, joue-le différemment⁴¹⁰. »

Le jeu de Rubinstein fut inspiré par Liszt et servit de modèle à Busoni et à une génération entière de pianistes. La subjectivité de ses interprétations, par lesquelles il donnait vie aux œuvres qu'il interprétait, inspira Busoni autant que Leschetizky et son élève Hambourg. Constantin von Sternberg nous informe que Rubinstein jouait surtout Rubinstein, quel que soit le répertoire qu'il exécutait :

Rubinstein [...] fut un grand rigoriste pour les notes et les annotations imprimées, mais il le fut dans son enseignement, et non dans son jeu. Quand il jouait, il jouait « Rubinstein », qu'il s'agisse d'un morceau de Bach, de Beethoven ou de Chopin ; sa personnalité intense brisait les barrières des annotations indicatives. Même si tout sonnait comme s'il était composé par lui, personne ne pouvait garder sous contrôle son esprit critique, car, quelle que soit l'œuvre qu'il interprétait, il offrait toujours une œuvre d'art accomplie. Il y avait tant de beauté impressionnante dans son style de jeu que même l'auditeur le plus critique oubliait tout ce qui concernait le « style du compositeur » ou les « règles de l'art ». Il oubliait également les « lois éternelles »

⁴⁰⁷ Angele Potocka, *Theodore Leschetizky, An Intimate study of the Man and the Musician*, op. cit., p. 271-272.

⁴⁰⁸ Josef Casimir Hofmann, pianiste et compositeur (1876-1957).

⁴⁰⁹ Cité dans Harold Schonberg, *The Great Pianists*, op. cit., p. 272.

⁴¹⁰ « *In fine weather, you may play it as you did, but when it rains play it differently.* » Josef Hofmann, *Piano Playing with Piano Questions Answered*, op. cit., p. 58.

de l'esthétique desquelles nous parlons beaucoup mais qui n'ont jamais été établies et se perdait dans un océan de beauté sensuelle et émotionnelle⁴¹¹.

La valeur émotionnelle de l'interprétation, comme le soulignait Rosenthal, fut apparemment l'un des points principaux des pianistes de la « grande manière ». Rubinstein fut le proche ami de Leschetizky, qui grâce à son invitation enseigna à Saint-Petersbourg, d'abord à la cour de la grande-duchesse Elena Pavlovna puis au Conservatoire de la ville, fondé en 1862. À Leschetizky fut confiée la fonction de directeur du département de piano du Conservatoire jusqu'en 1877, quand il partit à Vienne et fonda sa fameuse école.

Mark Hambourg, qui joua dans son enfance pour Anton Rubinstein à Vienne⁴¹², était convaincu que l'école de Leschetizky fut principalement inspirée par Liszt⁴¹³, et Angele Potocka nous informe que Leschetizky connaissait aussi très bien l'art du piano de Thalberg, avec qui il joua dans sa jeunesse⁴¹⁴. Finalement, Leschetizky fut l'une des figures centrales du piano en Europe, parfaitement au courant de la scène pianistique de son temps. Annette Hullah constate que tous ces pianistes furent plus ou moins une source d'inspiration à partir de laquelle il développa sa méthode d'enseignement⁴¹⁵.

Outre un pédagogue hors du commun, Leschetizky fut un remarquable pianiste qui sut impressionner ses élèves avec son jeu. Artur Schnabel l'entendit jouer Chopin, Rubinstein et ses compositions originales et exprima son émerveillement :

J'ai connu l'une de mes plus grandes impressions musicales, à chaque mesure une image ; la richesse, la forme, la couleur, la chaleur, le feu, l'élan, la vie – dans la tête et dans le cœur, dans les doigts, les nerfs les

⁴¹¹ « Rubinstein [...] was a great stickler for the printed notes and annotations – but he was so only in teaching, not in his playing. When he played, he played “Rubinstein” whether the piece was by Bach, Beethoven or Chopin; his intense personality broke through all barriers of indicative annotations. Thought everything sounded as if it were composed by himself, no one could contain control over one's cool, critical faculties because – no matter what he played – he always delivered a consummate work of art, for there was so much of impressive beauty in his style of playing as to make even the most critical auditor forget all about the “composer's style”, or the “code of art”. Or the much spoken of but never established “eternal laws of aesthetics” and to lose himself in a sea of beauty both sensuous and emotional. » Constantin von Sternberg, *Keyboard Masters of Other Years*, dans *The Etude Magazine*, octobre 1920.

⁴¹² Rubinstein fut invité à Vienne par Leschetizky et il donna un concert privé pour ses élèves. Cela dut se passer en 1891 ou 1892, car Mark Hambourg dit qu'il joua pour Rubinstein « peu après son arrivée à Vienne » en 1891. Mark Hambourg, *From Piano to Forte*, op. cit., p. 57.

⁴¹³ *Ibid.*, p. 175.

⁴¹⁴ Angele Potocka, *Theodore Leschetizky, An Intimate study of the Man and the Musician*, op. cit., p. 58.

⁴¹⁵ Annette Hullah, *Theodor Leschetizky*, op. cit., p. 20.

plus sensibles du bout des doigts –, tout cela et beaucoup plus se trouve dans le jeu de ce merveilleux vieil homme⁴¹⁶.

Nous pouvons entendre Leschetizky sur ses enregistrements de 1906 réalisés pour Welte-Mignon, qui, malgré les défauts évidents dus à la technologie de l'époque, dévoilent un pianiste remarquable. Leschetizky fut également productif en tant que compositeur : il écrivit plus de cent pièces caractéristiques pour piano, deux opéras, treize lieder et un concerto pour piano et orchestre.

Leschetizky fut un personnage unique qui synthétisa plusieurs traditions pianistiques et, par conséquent, plusieurs esthétiques. S'il appliquait le chant hérité de Schulhoff dans les mélodies simples, il ne renonçait pas à la grandeur des concepts de Liszt. Et la présence de ces différents concepts est remarquable dans le jeu de ses élèves⁴¹⁷. Ainsi, dans les interprétations de Friedman et de Hambourg, nous remarquons la gestion magistrale des lignes mélodiques autant que le feu et la bravoure ou les concepts orchestraux.

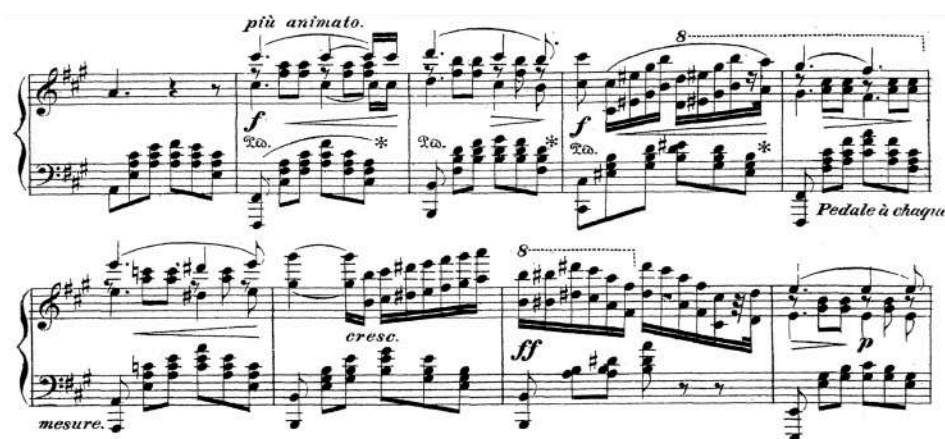
Dans l'écriture de Leschetizky, nous arrivons à identifier ces deux tendances. Son deuxième *Nocturne* commence par une écriture proche de celle de Chopin, qui ensuite se développe dans les octaviations de la ligne mélodique – un procédé proche de l'écriture de Liszt.

⁴¹⁶ « *I had one my greatest musical impressions, every bar an image; richness, form, color, warmth, fire, dash, life – in head and heart, in the fingers, the most sensitive fingertip nerves – all this and much more is in the playing of the wonderful old man.* » Cesar Saerchinger, *Artur Schnabel: A Biography*, Londres, Cassell, 1957, p. 78.

⁴¹⁷ Évidemment, je ne parle pas ici des styles individuels que ses élèves développèrent grâce à leur intérêts personnels et leur nature. Schnabel avait probablement peu en commun avec le tempérament de Hambourg. La partie suivante parlera de l'enseignement de Leschetizky et de son approche individuelle des élèves.

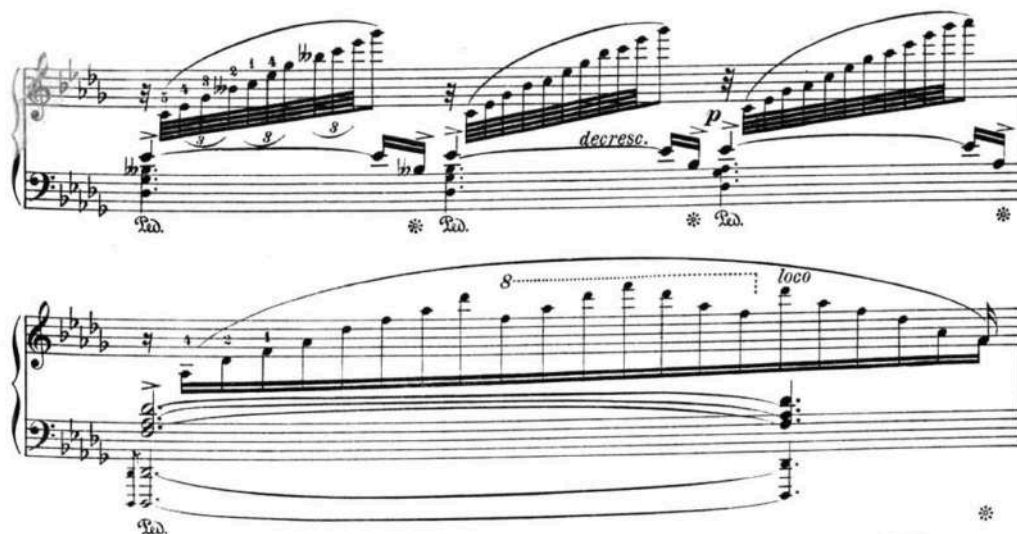


Exemple 86 : Theodor Leschetizky, second *Nocturne*, mes. 1-9 : la mélodie simple



Exemple 87 : Theodor Leschetizky, second *Nocturne*, mes. 58-66 : le chant transformé en déclamation pathétique

Le développement de cette pièce pourrait être comparé aux *Cloches de Genève* de Liszt, qui commence également comme un nocturne et arrive, dans son développement, aux passages passionnés où la déclamation remplace le chant. L'*Andante finale de Lucia de Lammermoor* de Leschetizky, écrite pour la main gauche seule, nous rappelle aussi l'écriture des paraphrases de Liszt :



Exemple 88 : Theodor Leschetizky, *Andante finale de Lucia de Lammermoor*, mes. 53-54 : l'écriture d'esprit lisztien

La tendance à amplifier les effets dans les œuvres d'autres compositeurs est également remarquable chez le grand pédagogue polonais. Dans sa version du troisième *Moment musical* de Schubert, il rajoute quelques mesures d'introduction qu'il commence *forte* pour ensuite diminuer et exposer le thème principal dans sa forme originale.

Leschetizky :



Schubert :



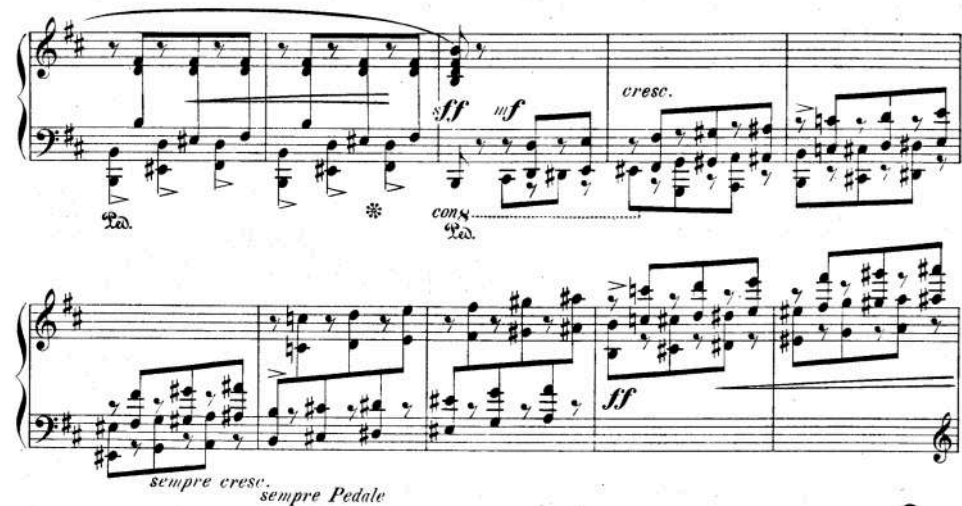
Exemple 89 : Theodor Leschetizky, *Moment musical* von Franz Schubert, mes. 1-8 et Franz Schubert, *Moment musical* op. 94 n° 3, mes. 1-6

Le concept de cette introduction est proche de celui de l'étude *Un sospiro* que Liszt⁴¹⁸, contrairement à ce qui a été indiqué dans l'édition de la pièce, commençait *forte* pour ensuite diminuer et exposer le thème en *piano*. Ce *diminuendo* crée un effet de dilution sonore et met en valeur l'apparence de la mélodie. Le *diminuendo* de Leschetizky est aussi aidé par la montée du motif à travers trois octaves.

Les passages qui demandent une grande sonorité et une grande brillance, Leschetizky les adaptait dans le style de Liszt. Nous trouvons un exemple de cette pratique dans son édition du premier *Scherzo* de Chopin, où le pianiste remplace la gamme chromatique par une gamme en octaves martelées. Son édition, contrairement à celles de Busoni, qui souvent présentaient le texte de l'original parallèlement à la version de l'éditeur, n'inclut que la version arrangée :

⁴¹⁸ Voyez l'exemple n° 5.

Leschetizky :



Chopin :



Exemple 90 : Frédéric Chopin, *Scherzo* op. 20, mes. 371-380 : la version de Leschetizky et la version originale de Chopin⁴¹⁹

Leschetizky se trouva au centre de l'actualité du piano de son époque. Il fut proche de Liszt⁴²⁰ et d'Anton Rubinstein, mais hérita aussi du savoir-faire d'autres musiciens. Son enseignement et le pianisme de ses élèves démontrent la pleine conscience du potentiel du piano sur le plan de la sonorité et des effets. Mark Hambourg souligne en plusieurs occasions que Leschetizky était opposé à l'attitude teutonne à l'égard de la musique : « Il disait que leur *moto* était *Schlicht und Leise*, ce qui signifie "simple et calme", et il n'aimait pas la pompe et la lourdeur de la plus grande partie de l'idiome allemand. » Il continue en disant que Leschetizky trouvait que la *Hochschule* de Berlin était non progressiste et philistine : « Il fut en colère quand il entendit qu'ils avaient refusé d'autoriser leurs élèves à jouer les œuvres de Liszt. Il voyait cette

⁴¹⁹ La version de Leschetizky a été publiée dans le recueil de Theodor Leschetizky, *14 Ausgewählte Stücke*, Leipzig, Rachter, s.d.

⁴²⁰ Hambourg dit que les plus vieilles générations des élèves de Leschetizky se souvenaient que Liszt visitait sa classe à Vienne, jouait de la musique dansante au piano, buvait du brandy et fumait d'« énormes cigares noirs suisses ». Mark Hambourg, *From Piano to Forte*, op. cit., p. 52.

prohibition comme étroite d'esprit, et il admirait le grand abbé comme un super musicien⁴²¹. » Hambourg parle également de l'abandon du *legato* absolu de Leschetizky dans les passages rapides et brillants, que Moscheles arrivait à exécuter en gardant une pièce de monnaie sur sa main qui ne tombait jamais. Il remarque toutefois que depuis Moscheles, le piano avait évolué et qu'il était indispensable d'utiliser de la pression pour obtenir un *legato* lisse au piano moderne⁴²². Nous remarquons dans l'écriture de Leschetizky qu'il tendait vers de grands effets et que son jeu n'avait que difficilement quelque chose en commun avec le jeu sans poids duquel parle Hambourg en mentionnant Moscheles, ou que recommande Wieck dans son ouvrage *Piano und Gesang* en déconseillant l'emploi du bras, mais en favorisant l'articulation provenant principalement des doigts⁴²³.

IV.1.2. L'enseignement de Leschetizky

Comme le jeu de Paganini fit croire au public qu'il avait passé un pacte avec le diable ou qu'il conçut celui-ci enfermé dans une prison, le grand succès de l'enseignement de Leschetizky, sans qu'il le voulût, fit croire à son entourage qu'il possédait une méthode d'enseignement particulière, miraculeuse. Le pianiste essaya à plusieurs occasions de rejeter les insinuations qui lui étaient faites.

Je n'ai pas de méthode. Il y a des façons de produire certains effets, et j'ai trouvé celles qui ont le plus de succès ; mais je n'ai pas de règle de fer. Comment serait-il possible de les atteindre ? Un élève a besoin de ceci, un autre de cela ; les mains de chacun sont différentes ; le cerveau de chacun est différent... Il ne peut pas y avoir de règle. Je suis un médecin à qui les élèves viennent comme des patients pour être guéris de leurs maladies musicales, et le remède doit varier d'un cas à l'autre. Il n'y a qu'une partie de mon enseignement qui peut être appelée « méthode », si vous le souhaitez, et c'est la manière dont j'enseigne à mes élèves à apprendre une œuvre musicale. Cela, c'est invariablement pareil pour tous, les artistes et les enfants⁴²⁴.

⁴²¹ « One of Professor's special bugbears was the Berlin Hochschule whose teaching he considered unprogressive and Philistine, and he was incensed when they refused to allow Liszt's music to be played by their students. He regarded this prohibition as essentially narrow-minded, for he admired and venerated the great Abbé as a super-musician. » Mark Hambourg, *From Piano to Forte*, op. cit., p. 52.

⁴²² *Ibid.*, p. 167.

⁴²³ Friedrich Wieck, *Piano and Song*, op. cit.

⁴²⁴ « I have no technical method, there are certain ways of producing certain effects, and I have found those which succeed best; but I have no iron rules. How is it possible one should have them? One pupil needs this, another that; the hand of each differs; the brain of each differs. There can be no rule. I am a doctor to whom my pupils come as patients to be cured of their musical ailments, and the remedy must vary in each case. There is but one part of my teaching that may be called a "Method," if you like; and that is the way in which I teach my pupils to learn a piece of music. This is invariably the same for all, whether artist or little child. » Annette Hullah, *Theodor Leschetizky*, op. cit., p. 42.

Selon Annette Hullah, Leschetizky savait reconnaître les besoins individuels de ses élèves et soulignait toujours que son enseignement était basé sur une approche individuelle de chacun d'eux⁴²⁵. Leschetizky prenait souvent comme référence son maître Czerny et disait que la rigueur de son enseignement lui venait de lui.

Ils disent que j'ai fondé une nouvelle méthode. Je n'ai fait rien de la sorte. En ce qui concerne la méthode, j'enseigne exactement comme Czerny m'a enseigné. Je n'ai rien ajouté ni rien changé. Je suis aussi vu comme un maître sévère. Dans ce sens aussi, j'essaie d'imiter mon professeur, mais je suis loin de lui. Si mes élèves savaient quelle discipline était imposée par Czerny, ils changeraient leur appréciation du sévère maître⁴²⁶.

Toutefois, ses élèves devaient souvent affronter sa rigueur et sa furie. Mark Hambourg dit ainsi que « tous ceux qui avaient affronté le feu de Leschetizky étaient prêts, après cette expérience, à affronter presque tout⁴²⁷ », et Friedman voyait du despotisme dans l'enseignement de Leschetizky :

Leschetizky fut vraiment un despote. Personne parmi ses élèves n'était autorisé à passer à la mesure suivante sans que celle qui la précédait fût jouée parfaitement⁴²⁸.

Hambourg se souvient aussi de la « langue mordante et sarcastique » de Leschetizky qui n'hésitait pas à punir ses élèves devant le public qui assistait à ses cours, et remarque que sa doctrine était celle de la survie des plus forts⁴²⁹. Malgré tout cela, Hambourg ressentait une profonde reconnaissance pour Leschetizky et le considérait comme un véritable ami.

L'enseignement de ce pédagogue sévère, comme celui de Liszt et de Busoni, fut moins orienté vers la technique que vers d'autres aspects de l'interprétation. L'obsession pour la qualité du son, reprise de Schulhoff, était, en principe, au centre de son attention. Friedman remarque que dans l'enseignement de son maître, la technique était un élément moins important que les questions de son :

⁴²⁵ *Ibid.*

⁴²⁶ « *They tell me I have founded a new method. I have done nothing of the kind. As far as method is concerned I teach exactly as Czerny taught me; I have added nothing, changed nothing. I am also considered to be a hard master. In this respect, too, I try to emulate my teacher, though I fall far short of him. If my pupils only knew what discipline was imposed by Czerny, they would change their estimate of a hard master.* » George Woodhouse, « *How Leschetizky Taught* », *op. cit.*, p. 220.

⁴²⁷ « *Anyone who has faced the fire of Leschetizky has always realized that after this experience one was ready to face almost anything.* » Mark Hambourg, *Insuring Progress in Music Study*, interview dans le magazine *Etude* du mai 1915. Cité dans Allan Evans, *Ignaz Friedman, the romantic master pianist*, *op. cit.*, p. 43.

⁴²⁸ « *Leschetizky was really a despot. Not once he has been known to permit a pupil to leave a bar of music before it was played perfectly.* » Allan Evans, *Ignaz Friedman, the romantic master pianist*, *op. cit.*, p. 43.

⁴²⁹ Mark Hambourg, *From Piano to Forte*, *op. cit.*, p. 50.

Dans tout son enseignement, Leschetizky faisait plus attention au son qu'à la technique, contrairement à l'opinion de la majorité. Il criait souvent, durant les leçons : « Son, son, son ! Toujours plus de son ! » Son point faible était peut-être son intérêt exclusif pour les élèves qui jouaient de manière colorée⁴³⁰.

Leschetizky voyait l'étude pianistique comme un travail artisanal. Il fournissait à ses élèves des outils concrets pour la production des effets et des résultats désirés. Les paramètres comme l'« humeur » ou le « tempérament » dans le jeu étaient en règle générale discrédités dans son enseignement et l'accent était mis sans exception sur le travail sérieux et les résultats visibles. George Woodhouse nous raconte ainsi comment Leschetizky réagit quand il lui confia qu'il « n'avait pas envie » (« *was not in the mood* ») de jouer :

Qu'est-ce que ton humeur a à voir avec cela ? As-tu bien travaillé ? Alors, montre-moi ton travail ! La bonne forme rajoute seulement du vernis, du polissage. Le dessin et la construction sont les fondamentaux du bon jeu du piano et ils dépendent de la sensibilité musicale et du bon travail au piano. Il n'y a aucune différence entre la fabrication d'un meuble et le travail au piano. L'ébéniste travaille avec le bois, le musicien avec les sons ; les deux travaillent avec leurs mains [...]. Je n'ai pas de patience avec ceux qui pensent que l'artiste est à part, qu'il est une créature d'humeurs, de tempérament, de feinte apparence et de façons d'être. Dans la mesure où il est différent autrement que dans l'excellence de son travail, il est inférieur⁴³¹.

Cette approche « artisanale » fut transmise à ses élèves. Ignaz Friedman disait ainsi à son élève Karol Klein qu'« il n'y a pas de miracle dans la musique. Il faut simplement travailler dur⁴³² ». Et Mark Hambourg soulignait l'importance du travail dans la maîtrise d'un bon toucher :

⁴³⁰ « *In all his teaching, Leschetizky paid more attention to tone than to technic, quite the opposite to the opinion generally held. He would often shout at me in the course of a lesson "tone, tone, tone! Always more TONE!" His only weakness, perhaps, was his interest in pupils who were "colourful" players.* » Frederick H. Martens, *Friedman, Little biographies*, New York, Breitkopf und Härtel, 1922. Cité dans Allan Evans, *Ignaz Friedman, the romantic master pianist*, op. cit., p. 43.

⁴³¹ « *What has mood to do with it? Have you practised well? Then show me your work! Good form only adds a veneer, a polish. Design and construction are the fundamentals of fine piano playing and these depend on musical feeling and concentrated practice. There is no difference between making a piece of furniture and good piano practice. The cabinet-maker works with wood, the pianist with musical sounds; both work with their hands [...] I have no patience with those who think of the artist as being set apart, a creature of moods, temperament, affected appearance and manners. In so far as he is different, otherwise than in the excellence of his work, he is inferior.* » George Woodhouse, « *How Leschetizky Taught* », op. cit., p. 220.

⁴³² « *There are no miracles in music, you need simply to work hard.* » « Ignacy Friedman », dans *Ruch Muzyczny*, n° 10, Varsovie, 1948. Cité aussi dans Allan Evans, *Ignaz Friedman, the romantic master pianist*, op. cit., p. 47-48.

Beaucoup de gens pensent que le beau son est « né, et non fait », mais je ne suis pas d'accord avec eux. Je suis convaincu que chacun peut acquérir un toucher raffiné avec une étude appropriée. Le critère principal est avant tout le poignet libre. Ce point paraît assez simple, mais il n'est pas suffisamment pris en considération ou compris. Malgré une bonne compréhension du sens de la musique, le pianiste ne peut pas exprimer ce sens avec les bras et les poignets rigides. Il y a des gens qui ont une flexibilité naturelle, et pour eux, assurer un beau son présente une difficulté mineure ; mais avec le temps, de la patience et de la réflexion, je suis convaincu que tous peuvent arriver à cet objectif⁴³³.

Ce côté « artisanal » de l'enseignement de Leschetizky était toutefois complété par une large perspective sur l'art et la musique en général : il conseillait souvent à ses élèves d'écouter les chanteurs, d'aller au concert et au musée, croyant évidemment qu'une partie du travail ne se fait pas au piano. Quand Friedman eut des difficultés dans le jeu d'un passage, Leschetizky lui conseilla de visiter le *Kunsthistorisches Museum* :

Regarde Rembrandt, Rubens et Titien [...] et reviens ensuite à ta musique. Il est possible que le problème se résolve tout seul⁴³⁴.

L'une des caractéristiques importantes de l'enseignement de Leschetizky réside dans le fait qu'il établissait des rapports très personnels avec ses élèves et devenait pour eux un ami proche, un deuxième parent. Mark Hambourg nous raconte dans ses mémoires qu'à la fin de ses études, Leschetizky lui rendit tout l'argent reçu pour ses cours de piano⁴³⁵. Il nous dit encore :

La bonté et la sympathie humaine avec lesquelles il traitait ses élèves firent que tous l'aimaient sincèrement. Il se renseignait sur chaque détail de leurs vies, et tous sentaient qu'ils possédaient en leur professeur un vrai ami, presque un deuxième parent, ainsi qu'un enseignant stimulant et compréhensif. Les cours de piano avec lui étaient une expérience de vie pour ceux qui arrivaient à comprendre vraiment ses objectifs⁴³⁶.

⁴³³ « So many people think that a beautiful touch is 'born, not made,' but I do not agree with them. One can acquire, I am sure, a fine piano touch with the proper study. The principal requirement is, first of all, a loose wrist. This point seems simple enough, but it is a point not sufficiently considered or understood. No matter how much the player may feel the meaning of the music, he cannot express this meaning with stiff wrists and arms. Some people have a natural flexibility, and to such the securing of a musical tone presents far less difficulty; but with time, patience, and thought, I full believe all can arrive at this goal. » Harriette Brower, *Piano Mastery*, New York, Dover, 2003, p. 47.

⁴³⁴ Interview d'Ignaz Friedman dans le *New York Times* du 24 janvier 1937. Allan Evans, *Ignaz Friedman, the romantic master pianist*, op. cit., p. 39.

⁴³⁵ Mark Hambourg, *From Piano to Forte*, op. cit., p. 98.

⁴³⁶ « So also his kind-heartedness, and the human sympathy with which he treated his pupils, made one and all love him sincerely. He was interested in every detail of their lives, and was able to make each one feel that in their professor they possessed a real friend, almost a second parent, as well as a highly stimulating and understanding teacher. A pianoforte lesson with him was a life experience to those who were really able to understand his aims. » *Ibid.*, p. 49.

Annette Hullah remarque que la classe de Leschetizky était cosmopolite. Malgré le fait qu'elle avait été fondée à Vienne, elle n'était fréquentée que par quelques élèves autrichiens. Elle constate que la classe de Liszt présentait des similitudes avec celle de Leschetizky, mais en même temps en différait par le fait que le rassemblement autour de Liszt était marqué par *l'amour* pour la musique, alors que celle de Leschetizky était basée sur *l'étude* de la musique⁴³⁷. Elle constate également que la classe de Tausig était dans la même lignée que celle de Leschetizky, mais que Tausig n'eut malheureusement pas la patience de la développer et de la faire grandir, malgré le grand succès qu'elle avait⁴³⁸. Il nous semble donc que la classe de Leschetizky reste un assemblage unique dans l'histoire du piano.

Leschetizky enseigna jusqu'à l'âge de 85 ans et fut un homme d'une vitalité exceptionnelle. Annette Hullah raconte qu'« à la fin de la journée, après avoir dépensé de l'énergie pour deux personnes, il en avait encore en réserve. Il était une personne d'une grande force nerveuse avec quelque chose d'aristocratique dans son apparence. Un homme déterminé, passionné, exigeant et sociable, avec un grand amour pour la vie⁴³⁹ ».

Le nombre de pianistes exceptionnels qui passèrent dans la classe de Leschetizky prouve la qualité de son enseignement. Harold Schonberg, dans son ouvrage sur les pianistes, consacre un chapitre aux élèves de Liszt et de Leschetizky en disant qu'ils étaient presque sans exception « spécialisés dans le répertoire qui commence avec Beethoven, ils jouaient rarement Mozart ou Schubert et jouaient Bach principalement dans les transcriptions de Liszt, de Tausig ou d'Albert. Ils étaient les représentants de la grande ligne, des grands effets et du *tempo rubato*⁴⁴⁰ ». Il me semble que cette description, de manière générale, leur correspond parfaitement.

IV.1.3. Le *rubato* de Leschetizky

Nous avons déjà démontré dans le cas de Liszt et Busoni que le texte noté ne correspondait pas à ce que ces musiciens jouaient réellement, leur musique étant en évolution permanente. Ils produisaient des versions de leurs œuvres qu'ils variaient de manière libre et créative. Outre ces évidentes variations

⁴³⁷ Annette Hullah, *Theodor Leschetizky*, op. cit., p. 69.

⁴³⁸ *Ibid.*

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 77-82.

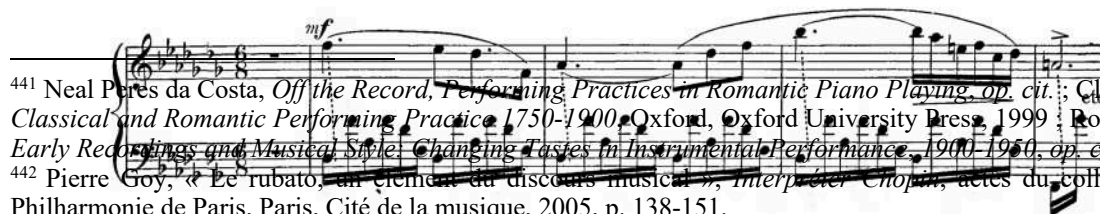
⁴⁴⁰ « *The specialized in literature from Beethoven on, seldom playing Mozart or Schubert, and playing Bach generally in transcriptions of Liszt, Tausig or d'Albert. They were exponents of the big line, he grand effect, he tempo rubato.* » Harold C. Schonberg, *The Great Pianists*, op. cit., p. 291.

textuelles, plusieurs études basées sur les enregistrements des musiciens du début du XX^e siècle ont démontré que beaucoup de subtilités d'interprétation ne sont pas identifiables dans la partition⁴⁴¹. Les enregistrements de cette époque représentent une précieuse source d'informations pour chaque recherche sur les pratiques musicales du siècle précédent : la plupart des musiciens qui ont réalisé des documents sonores dans la première moitié du XX^e siècle ont été formés au siècle précédent, et c'est à travers cette génération de musiciens que nous nous familiarisons avec les traditions romantiques. L'apparition de l'enregistrement – une technologie permettant la reproduction de la musique jouée – transforma la nature temporelle de l'interprétation en un document durable. Cela dut avoir de nombreuses conséquences dans le domaine de l'esthétique de l'interprétation, qui pourraient sans doute faire objet d'une étude à part.

Les dernières générations de pianistes de la « grande manière » provenaient du XIX^e siècle et furent les premières à faire face aux enregistrements acoustiques. Le but de cette étude n'est pas d'identifier et d'énumérer les dislocations temporelles, les arpeggements qui ne sont pas notés, les modifications du tempo ou le *rubato*, qui ont été déjà analysés dans les ouvrages qui concernent les pratiques interprétatives du XIX^e siècle. Il me semble plutôt nécessaire d'essayer de placer ces phénomènes dans le contexte qui leur correspond dans le cadre de l'interprétation, et qui est parfois ignoré.

Le *tempo rubato*, un phénomène naturel de chaque interprétation cohérente, qui est le résultat d'une organisation temporelle des valeurs rythmiques, est souvent observé comme un effet isolé qui n'est pas mis en relation avec les autres éléments d'interprétation qui le conditionnent. Il est en effet relatif aux aspects acoustiques, rhétoriques et de syntaxe. Pierre Goy distingue le « *rubato* linéaire » et le « *rubato* vertical »⁴⁴², Neal Peres da Costa parle du « *rubato* métrique » provenant de la culture vocale, selon lui « considérée comme démodée dans la deuxième moitié du XX^e siècle⁴⁴³ ».

Nous savons que Leschetizky conseillait de dissocier temporellement la basse de la mélodie. Malwine Brée, dans l'exemple suivant, indique que les notes de basse doivent être jouées avant les notes longues de la mélodie⁴⁴⁴. Évidemment, Leschetizky ne fut pas le seul à recourir à cette pratique.



⁴⁴¹ Neal Peres da Costa, *Off the Record, Performing Practices in Romantic Piano Playing*, op. cit. ; Clive Brown, *Classical and Romantic Performing Practice 1750-1900*, Oxford, Oxford University Press, 1999 ; Robert Philip, *Early Recordings and Musical Style: Changing Tastes in Instrumental Performance, 1900-1950*, op. cit.

⁴⁴² Pierre Goy, « Le *rubato*, un élément du discours musical », *Interpréter Chopin*, actes du colloque de la Philharmonie de Paris, Paris, Cité de la musique, 2005, p. 138-151.

⁴⁴³ Neal Peres da Costa, *Off the Record, Performing Practices in Romantic Piano Playing*, op. cit., p. 190.

⁴⁴⁴ Malwine Brée, *The Groundwork of the Leschetizky Method*, op. cit., p. 73.

**Exemple 91 : Frédéric Chopin, *Nocturne* op. 27 n° 2, mes. 1–4, avec les indications de Leschetizky transmises dans
l'ouvrage de Malwine Brée**

Le fait que le piano ne possède qu'un seul timbre force les pianistes à chercher des moyens de créer des illusions sonores. Comme le constate Josef Hofmann en parlant du potentiel coloriste du piano, « Réellement, le piano, comme les autres instruments, n'a qu'un seul timbre ; mais l'interprète peut le subdiviser en une infinie variété de nuances⁴⁴⁵ ». Le conseil de Leschetizky n'est qu'un essai de dissocier acoustiquement la mélodie chantante de la basse et de la mettre en relief. Cette pratique, appelée par Pierre Goy « *rubato* linéaire », est donc la conséquence d'une nécessité acoustique et interprétative et non pas un élément qui mériterait d'être étudié séparément des aspects qui le conditionnent.

Les valeurs rhétoriques et de syntaxe du *rubato* sont conditionnées par les valeurs sémantiques de la musique interprétée : la phrase ressemble à une question, à une déclamation, à un conte. Il faut mentionner toutefois, pour éviter de tomber dans de fausses conclusions, que la rhétorique musicale n'est pas limitée à la rhétorique de la langue, même si cette rhétorique en fait partie.

Le traitement libre des valeurs rythmiques dans l'interprétation apparaîtra en fonction du message qui se transmet. Dans la définition de ce message, c'est parfois l'interprétation qui joue le rôle décisif : une phrase jouée de deux manières différentes peut avoir pour conséquence deux messages différents. Aleksander Michalowski⁴⁴⁶, pianiste proche de Karl Mikuli, explique ainsi le *rubato* de Chopin :

Comment Chopin comprenait-il le *rubato* ? [...] Mikuli répondait ainsi à ces questions, sur la base des souvenirs personnels : dans le jeu Chopin recourait largement au *rubato* et était loin de toute espèce de rigorisme métrique, accélérant ou ralentissant tel ou tel thème. Mais le *rubato* de Chopin avait une inébranlable logique émotionnelle. Il s'expliquait toujours par une intensification ou un affaiblissement de la trame mélodique, par les détails d'harmonie, par la construction du motif⁴⁴⁷.

⁴⁴⁵ « For in reality the piano, like any other instrument, has only one colour; but the artistic player can subdivide the colour into an infinite number and variety of shades. » Josef Hoffman, *Piano Playing with Piano Question Answered*, Philadelphie, Theodore Presser, 1920, p. 5.

⁴⁴⁶ Kamianets-Podilskyi, 1851 – Varsovie, 1938.

⁴⁴⁷ Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin vu par ses élèves*, op. cit., p. 75.

Mais « l'intensification ou l'affaiblissement de la trame mélodique, par les détails d'harmonie, par la construction du motif » ne sont-ils pas des éléments de la rhétorique musicale ? Jan Kleczyński⁴⁴⁸, pianiste polonais, en parlant du *rubato* de Chopin, fait clairement allusion à sa dimension rhétorique.

Le *rubato* n'est jamais un défaut de mesure ; l'idée du rythme, et par suite de la valeur relative des notes, ne doit jamais périr, malgré des changements apparents et des disparitions momentanées. Je vais rapporter ici le fruit de mes propres réflexions sur le *rubato* de Chopin :

1° On ne saurait donner des règles précises [quant aux endroits et à la manière de l'utiliser], car une bonne exécution du *rubato* exige une certaine intuition musicale, en un mot, un certain talent ;

2° Tout *rubato* cependant a pour base l'idée suivante : chaque pensée musicale comprend des moments où la voix veut être renforcée ou baissée, des moments d'arrêt ou de hâte. Le *rubato* n'est que l'exagération de ces diverses parties de la pensée : les nuances de la voix se font plus marquées ; les différences de valeur de notes, plus apparentes. Il naît ainsi dans notre âme une image de la pensée musicale plus vivante et plus poétique, mais toujours régulière et soumise à des lois⁴⁴⁹.

Quand Lachmund parle du *rubato* de Liszt et dit qu'il « consiste plutôt à suspendre momentanément la mesure en s'arrêtant légèrement ici ou là sur une note significative⁴⁵⁰ », il parle d'un *rubato* déclamatoire, donc rhétorique. Dans tous les cas, le *rubato* appliqué dépend de l'interprète autant que de la musique interprétée. Mais peut-être que le point le plus important du *rubato* est son lien avec ce qui est essentiel dans la musique, à savoir la dimension acoustique, avec laquelle il est toujours dans un rapport réciproque. Paul Roes attribue la découverte du rapport de la notion de temps et des aspects dynamiques à Chopin :

Chopin, en appliquant son temps *rubato*, fut le premier à réaliser que le *decrescendo* sans ralentir le mouvement, suggère nettement un *ritardando*. En d'autres termes : plus la musique se détache de son volume du son, plus elle échappe à notre notion du temps. Il y a donc une évanescence du son qui évoque en nous l'infini : le hors du temps et de l'espace⁴⁵¹.

⁴⁴⁸ Volhynie, 1837 – Varsovie, 1895.

⁴⁴⁹ Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin vu par ses élèves*, op. cit., p. 75.

⁴⁵⁰ « *Liszt's rubato is more like a momentary halting of the time, by a slight pause here or there on some significant note.* » Michael Saffle et Alan Walker (éd.), *Living with Liszt: From the Diary of Carl Lachmund, an American Pupil of Liszt, 1882-1884*, Hillsdale, Pendragon Press, 2010, p. 53.

⁴⁵¹ Paul Roes, *L'Élément fondamental de la technique du jeu chez Liszt et Chopin*, op. cit., p. 28.

Leschetizky était parfaitement conscient de ce fait, et il est possible que ses manipulations avec le temps musical proviennent également de Schulhoff, car elles sont souvent associées au chant du piano. L'article de George Woodhouse, *How Leschetizky Taught*, explique son point de vue à propos du *rubato*.

L'accent que la tendance moderne met sur cet élément consiste en la réduction de l'expressivité à un jeu capricieux par rapport au tempo. Cette séparation du *rubato* des dynamiques du son est destructrice pour le sens et la sensibilité artistique. Sa raison d'être [du *rubato*] – à savoir briser la tyrannie de la pulsation des temps – est valide pour ceux qui associent le respect du temps strict à une approche purement mécanique de l'interprétation. Ils ne se rendent pas compte que la disparition des notes longues est en soi un *rubato* naturel, propre au piano, et que le *rubato* de Chopin produit son effet par la reconnaissance et l'acceptation de ce fait. Qui maîtrisé la nuance dans le temps strict – et chaque différenciation artistique du toucher est une nuance – brise déjà la tyrannie de la pulsation des temps. Seuls les initiés à l'art de l'expression musicale arriveront à utiliser efficacement le *tempo rubato* ; ils l'utiliseront comme extension du *rubato* du son, et jamais comme un élément isolé⁴⁵².

Le *rubato* devient ainsi une extension du son qui se complète avec les valeurs acoustiques et rhétoriques. Le *rubato* est une manipulation du temps qui se trouve *entre* les notes. Un *rubato* isolé, qui perd son lien avec le contexte plus ample des autres aspects de la musique, se transforme en un caprice incohérent, une abstraction sans message. Dans ce sens, il me semble qu'il devrait être observé, comme toute autre fluctuation temporelle dans la musique, comme une partie constitutive naturelle de l'interprétation. Je trouve également intéressant de remarquer que l'espace, c'est-à-dire la salle, le salon, etc., où l'interprétation a lieu joue aussi un rôle important dans l'application du *rubato*, car il influence directement les aspects acoustiques de la musique interprétée.

Malwine Brée nous indique en outre que Leschetizky indiquait souvent des arpègements, probablement comme optimisation de l'exécution selon la nature de l'instrument et l'idiome de la pièce. Leschetizky conseille de jouer, au début du *Scherzo* de Chopin, l'accord de la main gauche arpégé et celui de la main droite simultanément. Cela donne un accord « brillant mais pas dur⁴⁵³ ».

⁴⁵² « The modern emphasis on the element tends inevitably to reduce expression to whimsical play upon tempo. This division of rubato from the dynamics of tone is destructive of artistic feeling. Its raison d'être-that it breaks down the tyranny of the timed beat- is valid only for those who relate the mechanical element in performance to keeping strict time. They do not realize that the fading away of the longer notes is itself a natural rubato, peculiar to the piano, and that the Chopin rubato obtains its effect by a recognition and acceptance of this fact. Who has mastered the nuance in strict time-and every artistic differentiation in touch is a nuance-has already broken down the tyranny of the beat. Only those initiated into the art of musical expression will make effective use of tempo rubato; they will employ it as an extension of tone-rubato, not as an isolated element. » George Woodhouse, « How Leschetizky Taught », *op. cit.*, p. 220-226.

⁴⁵³ Malwine Brée, *The Groundwork of the Leschetizky Method*, *op. cit.*, p. 72.



Exemple 92 : Frédéric Chopin, *Scherzo* op. 20

Selon Brée, il conseillait aussi les arpègements pour mettre en évidence la polyphonie de la pièce ou les points importants de la mélodie. Dans les polonaises, le rythme ne devrait pas être pris littéralement : après la basse accentuée, il faut retarder et ensuite récupérer le temps perdu dans les doubles croches. La distorsion indispensable de la figure rythmique est dans le cas présent due à la nature de danse populaire. Leschetizky, conscient des aspects nationaux dans la musique comme chez les interprètes, remarquait que « tous les pianistes allemands, avec l'exception de d'Albert, jouaient ces accompagnements strictement⁴⁵⁴ », ce qui n'était pas juste.



Exemple 93 : Le rythme de l'accompagnement des polonaises

Après tout ce que nous avons dit à propos de la pratique pianistique de Liszt et de Busoni, en arrivant ici aux plus fines nuances d'interprétation, il me semble que les limites de la partition, ou plus précisément du document écrit contenant des indications relatives à l'exécution musicale, deviennent évidentes. Elle ressemble à une tentative imprécise de fixation d'une musique improvisée. La subdivision du système tonal en quarts de ton ne fait pas partie de la musique classique occidentale ; pourtant, les instruments qui peuvent les exécuter joueront probablement un *la* dièse plus haut qu'un *si* bémol, car cela est impliqué dans la logique musicale. Le *rubato* fait également partie de cette logique des éléments de l'acoustique. Ces éléments font partie de la pratique musicale et se modifient selon l'espace, l'instrument, l'interprétation et le style du compositeur et de l'exécutant.

⁴⁵⁴ « All German pianists except d'Albert, played their Polonaise accompaniment too strictly in time. » Frank Merrick, « Memories of Leschetizky », *Recorded Sound: The Journal of the British Institute of Recorded Sound*, vol. 18, 1965, p. 335-339. Cité dans Neal Peres da Costa, *Off the Record, Performing Practices in Romantic Piano Playing*, op. cit., p. 189.

IV.2. Mark Hambourg et Ignaz Friedman : les derniers Mohicans de la « grande manière »

IV.2.1. Mark Hambourg

Le nom de Mark Hambourg n'est probablement connu que d'un petit cercle de connaisseurs de la scène pianistique de la première moitié du XX^e siècle. Allan Evans, dans son texte à propos de Mark Hambourg sur le site web d'Arbiter Records⁴⁵⁵, constate que « malgré l'héritage de près de deux cents enregistrements et deux autobiographies saisissantes, Mark Hambourg est devenu une figure énigmatique tombée dans l'oubli⁴⁵⁶ ». Toutefois, ce pianiste fut l'un des plus brillants élèves de Leschetizky, qui donna un imposant nombre de concerts en Europe, en Amérique, en Australie et en Afrique du Sud. Dans le contexte du pianisme de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle, il est une figure incontournable. Il réalisa un nombre important d'enregistrements, dont la plupart sont disponibles sur YouTube⁴⁵⁷. Ces enregistrements dévoilent des interprétations subjectives, éloquentes, conçues à grands traits sans aucune pédanterie.

Le pianisme de Hambourg fut souvent comparé à celui d'Anton Rubinstein. James Huneker trouvait qu'il était « un pianiste orageux à la manière Rubinstein-Hercules⁴⁵⁸ », et Leschetizky lui dit en 1913 : « Ton jeu ressemble à celui de [Anton] Rubinstein plus qu'à celui de n'importe quel autre pianiste que j'ai pu entendre⁴⁵⁹. » Harold Schoenberg le voyait comme un pianiste volcanique, un grand styliste, parfois imprécis du point de vue technique⁴⁶⁰, qui encore nous rappelle les descriptions des interprétations de Rubinstein. Hambourg entendit Rubinstein jouer dans son enfance et joua pour lui durant une de ses visites dans la classe de Leschetizky. Il se souvient :

Leschetizky fut un grand ami et admirateur d'Anton Rubinstein, et j'eus le privilège de jouer devant ce roi des pianistes peu après mon arrivée à Vienne. J'ai joué le premier mouvement de la *Sonate en do majeur* op. 2 n° 3, et le *Nocturne en sol* de Rubinstein, qui était une belle pièce. Il fut des plus encourageants et

⁴⁵⁵ Maison des disques fondée par Allan Evans aux États-Unis, dévouée exclusivement aux enregistrements historiques. Page web : <http://arbiterrecords.org>.

⁴⁵⁶ « *Despite a legacy of nearly two hundred recordings and two vivid, informative autobiographies, Mark Hambourg (1879-1960) has become an enigmatic, forgotten figure.* » <http://arbiterrecords.org/catalog/the-hambourg-legacy-mark-and-michal-hambourg/>.

⁴⁵⁷ Quelques enregistrements sont disponibles sur CD chez les labels APR Records et Arbiter Records.

⁴⁵⁸ « [A] heaven-stormer in the Rubinstein-Hercules manner. » James Huneker, *Unicorns*, op. cit., p. 183.

⁴⁵⁹ Mark Hambourg, *From Piano to Forte*, op. cit., p. 219.

⁴⁶⁰ Harold Schonberg, *The Great Pianists*, op. cit., p. 326. Schonberg se réfère probablement aux nombreuses fausses notes que nous pouvons entendre dans les enregistrements de Hambourg.

quand j'eus fini de jouer, il m'introduisit auprès de son ami Moritz Rosenthal comme une « nouvelle étoile qui monte au firmament pianistique »⁴⁶¹.

Des mémoires de Mark Hambourg, nous apprenons qu'il naquit en 1879 à Bogutchar, dans le sud de la Russie. Il fut formé par son père, qui étudia le piano au Conservatoire de Moscou avec Nikolaï Rubinstein et Sergueï Taneïev. À l'âge de 10 ans, Hambourg arriva au Royaume-Uni avec son père, et ce pays resterait sa base pour le reste de sa vie. En 1891, sur recommandation d'Ignacy Paderewski, qui assura personnellement une grande partie des moyens nécessaires à la poursuite de ses études, il devint l'élève de Theodor Leschetizky à Vienne. Dès ses débuts à Vienne en 1895⁴⁶², Mark Hambourg fut constamment demandé et donna plus de 150 concerts chaque année. Son répertoire était immense, allant des œuvres de John Bull, de William Byrd, d'Henry Purcell et de François Couperin jusqu'à la musique de ses contemporains Maurice Ravel, Manuel de Falla et Heitor Villa Lobos. Il ne composa que quelques miniatures pour piano solo et réalisa des arrangements pour deux pianos⁴⁶³. Les *Variations sur un thème de Paganini* restent son œuvre la plus importante pour piano.

Son pianisme consistait en de grands concepts et de grands effets : comme un peintre qui trace de grands traits, il capturait de manière unique la forme des œuvres qu'il jouait. Ces concepts furent accompagnés souvent par des choix de tempos rapides, qui contribuèrent à l'image compacte de ses interprétations. En écoutant ses enregistrements, nous nous rendons compte de la grande liberté et de l'imagination de son style pianistique. Son jeu fut hautement apprécié par ses contemporains. Il fut admiré par son collègue Ignaz Friedman qui, dans son interview donnée à Paula Hondius à New York en 1980, exprime son émerveillement devant le jeu de Hambourg : « Il le fait mieux⁴⁶⁴... » Il remplaça Busoni à l'occasion de quelques annulations de concerts⁴⁶⁵ et joua à Londres en 1911 son *Concerto* pour piano, orchestre et chœur d'hommes op. 39 sous la baguette du compositeur. Busoni lui dédia sa *Sonatina seconda*. Henry J. Wood⁴⁶⁶ nous informe que Busoni voyait Hambourg comme le plus grand talent de son époque :

⁴⁶¹ « Leschetizky was a great friend and admirer of Anton Rubinstein, and I had the excitement of playing to this king of pianists shortly after I came to Vienna. I played the first movement of Beethoven's C major Sonata op. 2, n° 3 and Rubinstein's own Nocturne in G which was a very charming piece of music. He was most encouraging to me and after I had finished playing he introduced me to his friend Moritz Rosenthal as being a "new star arisen in the pianistic firmament". » Mark Hambourg, *From Piano to Forte*, op. cit., p. 57.

⁴⁶² Hambourg remarque que son père et Leschetizky étaient inquiets car il devait se présenter à Vienne pour la première fois comme pianiste adulte. Il n'avait toutefois que 16 ans. *Ibid.*, p. 69.

⁴⁶³ Les œuvres de Mark Hambourg sont disponibles à la British Library à Londres.

⁴⁶⁴ « He does it better », cité dans l'ouvrage d'Allan Evans, *Ignaz Friedman, the romantic master pianist*, op. cit., p. 44.

⁴⁶⁵ Récitals avec Eugène Ysaÿe en 1901.

⁴⁶⁶ Sir Henry Joseph Wood (Londres, 1869 – Hitchin, 1944), chef d'orchestre anglais.

Sa merveilleuse technique suscita une profonde impression et il fut considéré comme un autre [Anton] Rubinstein. Incidemment, il lui ressemblait. Busoni me dit quelques années plus tard qu'il croyait qu'il [Hambourg] possédait le plus grand talent pianistique du monde de l'époque⁴⁶⁷.

Artur Schnabel, en se rappelant de Hambourg, disait qu'il avait des « caractéristiques impétueuses » et que ses octaves étaient « incomparables, avec un vrai feu et pas du tout mécaniques », avouant qu'il fut son principal rival à l'arrivée dans la classe de Leschetizky⁴⁶⁸.

Hambourg fut l'un des pionniers de l'enregistrement et produisit en 1909 son premier enregistrement phonographique⁴⁶⁹. Allan Evans, dans le texte qui accompagne l'édition CD d'enregistrements de Mark Hambourg par Arbiter Records⁴⁷⁰, remarque que le morceau du disque « représente l'art perdu de la cantilène et du jeu *rubato* que Hambourg apprit au XIX^e siècle » et que la sonate de Beethoven « atteste de la monumentalité de l'influence d'Anton Rubinstein »⁴⁷¹. Ces deux points, la magnifique cantilène et la monumentalité, peuvent être considérés comme les deux caractéristiques les plus prononcées de l'art de Mark Hambourg. Dans ses *Variations sur un thème de Paganini*, nous remarquerons la tendance de l'auteur aux topiques qui demandent un impeccable chant au piano ainsi qu'une approche orchestrale d'une grandeur remarquable.

Hambourg décéda en 1960 ; professionnellement actif jusqu'aux dernières années de sa vie, il fut l'un des derniers pianistes du XX^e siècle à avoir été formé au siècle précédent, selon la tradition des meilleurs représentants de la « grande manière » : Rubinstein et Leschetizky.

IV.2.2. Ignaz Friedman

Ignaz Friedman, autre brillant pianiste issu de la classe de Theodor Leschetizky, de trois ans plus jeune que son collègue Mark Hambourg, fut principalement reconnu comme grand interprète de Chopin.

⁴⁶⁷ « His wonderful technique created a deep impression, and he was considered to be another [Anton] Rubinstein. Incidentally, he resembled him in appearance. Busoni told me a few years later that he thought he possessed the greatest talent in the piano world of that time. » Henry J. Wood, *My Life of Music*, op. cit., p. 57.

⁴⁶⁸ « He really had elemental qualities. His thunderous octaves, incomparable ones, had real fire, were not mechanical. » Artur Schnabel, *My life and Music*, New York, Dover, 1988, p. 25-26.

⁴⁶⁹ <http://arbiterrecords.org/catalog/the-hambourg-legacy-mark-and-michal-hambourg/>.

⁴⁷⁰ Arbiter Records 109.

⁴⁷¹ « For this anthology of recordings, we chose the Chopin Andante Spianato as it represents a lost art of cantilena and rubato playing which Hambourg learned in the 19th century. [...] The following Beethoven sonata attests to the monumentality of Anton Rubinstein's influence, a rare example of pre-Schnabelian playing. » <http://arbiterrecords.org/catalog/the-hambourg-legacy-mark-and-michal-hambourg/>.

Toutefois, ses intérêts étaient bien plus larges et il déclara à plusieurs occasions qu'il n'avait pas de compositeur préféré.

Compositeur préféré ? Non, je n'en ai pas. Ce label « Chopin » qu'ils m'ont attribué à partir du moment où j'ai édité son œuvre complète et est quelque chose que je n'ai pas mérité⁴⁷².

Contrairement à Mark Hambourg qui ne composa que quelques morceaux, Friedman fut un compositeur prolifique : son œuvre compte plus de cent opus. Il écrivit principalement pour le piano, comme son compatriote Chopin, et les idiomes et le langage musical que nous trouvons dans ses compositions appartiennent principalement au style romantique. Dans la lignée de Liszt et de Busoni, il réalisa de brillants arrangements d'œuvres de Bach et de nombreux autres auteurs⁴⁷³. Il fit preuve d'un intérêt considérable pour la musique de Paganini : outre pour les *Études d'après un thème de Paganini* pour piano solo, il réalisa aussi des accompagnements pour les *Caprices* op. 1 n° 1, 9 et 19⁴⁷⁴.

Friedman réalisa plusieurs enregistrements qui nous permettent de nous familiariser avec son art. Quelques-uns ont été publiés par Arbiter Records et la plupart sont disponibles chez Naxos⁴⁷⁵, qui publia l'intégrale de ses enregistrements phonographiques. YouTube représente une source importante en ce qui concerne ses enregistrements sur rouleaux.

Friedman naquit en 1882 à Podgorze, dans la banlieue de la ville de Cracovie, comme son compatriote et autre grand interprète de Chopin Josef Hofmann, six ans auparavant. Les chemins de formation des deux pianistes eurent peu en commun : Hoffman étudia avec Moritz Moszkowski et Anton Rubinstein, et Friedman passa quatre ans intenses avec Theodor Leschetizky. Il prit également des cours avec Busoni à partir de 1908 et devint relativement proche de son cercle à Berlin.

⁴⁷² « Favourite composer? No, I haven't one. This Chopin label they've glued on to me ever since I brought out the complete works of Chopin is something that I myself am totally innocent of having deserved. » « Modern music är på sin höjd lovande », dans *Hufvudstadsbladet*, Helsinki, 27 octobre 1936. Cité dans Allan Evans, *Ignaz Friedman, the romantic master pianist, op. cit.*, p. 158. Friedman se réfère à l'édition de Chopin qu'il réalisa pour Breitkopf. Il édita aussi une partie des œuvres de Schumann et de Liszt pour Universal.

⁴⁷³ La liste complète de ses œuvres est disponible dans l'ouvrage d'Evans. Allan Evans, *Ignaz Friedman, the romantic master pianist, op. cit.*

⁴⁷⁴ Publiés chez Universal en 1927.

⁴⁷⁵ Naxos Historical 8.110690, 8.111114, 8.110686, 8.110684 et 8.110736. Avant d'être repris par Naxos, les mêmes enregistrements ont été publiés par Pearl Records.

Dans son enfance, avant ses études chez Leschetizky, Friedman étudia avec Flora Grzywinska, la meilleure pédagogue de Cracovie, selon le témoignage de sa mère⁴⁷⁶. Ses débuts à Vienne furent préparés par Leschetizky et eurent lieu en 1904 à la salle Bösendorfer avec deux programmes : un programme avec orchestre et un récital. La première soirée consistait en trois concertos : le *Concerto en mi bémol majeur* de Franz Liszt, le *Concerto en si bémol mineur* de Piotr Ilitch Tchaïkovski et le premier *Concerto en ré mineur* de Johannes Brahms. Le programme du récital de la deuxième soirée consistait en la deuxième *Sonate* op. 57 de Beethoven, la *Sonate* op. 58 de Chopin, les *Variations sur un thème de Paganini* op. 35 de Brahms et les *Réminiscences de Don Juan* de Liszt. Comme Mark Hambourg, suite à ses débuts à Vienne, Friedman fut un pianiste très demandé et dans les deux décennies qui suivirent, il donna près de 3 000 concerts dans le monde entier. Il se présenta dans toute l'Europe, en Amérique du Sud, aux États-Unis, au Canada, au Japon, en Nouvelle-Zélande et en Australie. À partir de 1940, il résida en Australie, où il joua et enseigna.

Le pianisme de Friedman, comme celui de Hambourg, fut formé sur les idéaux de la « grande manière ». Allan Evans constate que durant ses études avec Leschetizky, Friedman fut guidé vers une interprétation à la manière de Rubinstein, pianiste qu'il n'entendit jamais⁴⁷⁷. Friedman donna son dernier concert à Sydney en 1943, où il décéda en 1948.

IV.2.3. Friedman, Busoni et l'interprétation créative

En parlant du perfectionnement de Friedman avec Busoni, Allan Evans pose justement la question des liens artistiques entre les deux pianistes, constatant qu'il y a peu en commun entre le pianisme sensuel⁴⁷⁸ de Friedman et l'approche déromantisée de Chopin par Busoni⁴⁷⁹. La question d'Evans me paraît juste : il s'agit de deux natures différentes. Friedman remarque :

⁴⁷⁶ Comme Salomea Freudmann nous en informe dans la courte biographie de son fils Ignaz, écrite le 31 mars 1923 à Podgórze et transmise intégralement dans le travail d'Allan Evans, p. 17-21. Flora Grzywinska enseigna aussi à Severin Eisenberger, qui fut plus tard lui aussi l'élève de Leschetizky.

⁴⁷⁷ Allan Evans, *Ignaz Friedman, the romantic master pianist*, op. cit., p. 38.

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 1.

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 60.

[Busoni] manquait d'un côté de tempérament et d'émotion dans son jeu. Naturellement, puisqu'il ne possédait pas un toucher sympathique. [...] Pourtant, il fut vraiment un grand penseur musical et il exerça une énorme influence sur de nombreux pianistes de la plus jeune génération⁴⁸⁰.

La finesse du toucher de Friedman dépassait très probablement celle de Busoni, qui, selon Hambourg, « avait peu de sympathie pour tout ce qui est humain dans la musique » et qui « observait la musique exclusivement du point de vue intellectuel »⁴⁸¹, et dans ce sens était à l'opposé de Friedman. Mais Friedman fut formé dans une école inspirée par Rubinstein et Liszt et devait donc avoir des points communs avec Busoni, dont le pianisme fut développé sur ces deux mêmes modèles. Le côté grandiose des interprétations de Friedman peut être comparé avec les concepts de Busoni. Le critique de *Le Devoir* de Montréal remarque en 1921 que les grands contrastes dynamiques de Friedman ressemblent à ceux de Busoni, mais que Friedman « le surpasse en ce qui concerne la délicatesse du toucher »⁴⁸².

La cordialité des rapports entre Busoni et Friedman était considérable. Busoni lui dédia son arrangement de la sixième *Étude Paganini-Liszt*. Apparemment, Friedman ne la joua jamais, mais il joua souvent son arrangement de *La Campanella* et de la *Chaconne* de Bach. Il hérita probablement de la passion pour la musique de Bach de Busoni, vu qu'il réalisa une dizaine d'arrangements de ses œuvres, en suivant le modèle de l'Italien. Friedman lui dédia son arrangement du menuet de la troisième *Symphonie* de Mahler, et cet arrangement fut apprécié par le dédicataire, qui répondit le 14 juillet 1913, suite à la réception de la partition :

Cher Monsieur Friedman, votre envoi m'a surpris de la façon la plus réjouissante : la dédicace d'un artiste que j'estime beaucoup, reliée au nom estimé de Gustav Mahler, est un précieux présent.

Après avoir joué deux fois le *Tempo di Minuetto*, j'ose dire qu'il me semble que votre travail est réalisé de main de maître. J'attends encore beaucoup de vous. Ce qui m'y autorise, c'est aussi votre *Passacaglia*, pour laquelle, en son temps, j'ai malheureusement négligé de vous remercier.

⁴⁸⁰ Harriette Brower, « How Many Years Must You Work to Become a Good Pianist? », *The Musician*, février 1927, p. 11. Cité dans Allan Evans, *Ignaz Friedman, the romantic master pianist*, op. cit., p. 60. Malgré de nombreux efforts, je ne suis pas arrivé à retracer l'article cité dans l'ouvrage d'Allan Evans. Il s'agit d'un article publié dans un magazine dévoué à la musique pour lequel Harriette Brower réalisa plusieurs contributions dans sa *Page pour les pianistes* (*Page for pianists*). Quelques références du magazine sont présentes dans la préface de *Piano Mastery. The Harriette Brower Interviews*, op. cit.

⁴⁸¹ « He regarded the piano from an entirely intellectual standpoint and had little sympathy for the human in music. » Mark Hambourg, *From Piano to Forte*, op. cit., p. 137.

⁴⁸² Fred Pellatier, « Le concert Friedman », *Le Devoir*, 4 mars 1921.

Recevez donc maintenant, ainsi que pour vos mots amicaux, les remerciements de votre cordial et dévoué Ferruccio Busoni⁴⁸³.

Il me semble que Busoni et Friedman sont deux pianistes de la même lignée, mais de natures humaines différentes. Leurs esthétiques présentent ainsi autant de points communs que de différences. Ces différences sont visibles dans l'écriture de Friedman qui implique un contact, même au niveau physique, plus fin et diversifié avec le clavier. Mais ce que Friedman a en commun avec Busoni, c'est aussi le rapport créatif avec la partition et la recherche de la restauration de la valeur émotionnelle de l'œuvre. Un pianiste qui estime que l'« on a les notes, on a ce qui est derrière les notes, et on a ce qui est entre les notes⁴⁸⁴ » voit dans une partition beaucoup plus que de simples signes auxquels il faut obéir. Dans sa lecture subjective, il mêle sa personnalité avec celle du compositeur. Comme le remarque Eugene Stinson de Chicago, en faisant encore allusion à une grande culture pianistique du passé :

Monsieur Friedman nous a ramené aux vieux jours où le jeu du piano connaissait la gloire, la variété et l'individualité, et tout était accru et intense, car chacun des grands pairs apportait avec ses interprétations au moins une chose que son compagnon n'apportait pas⁴⁸⁵.

L'interprétation était donc un acte de création. Pour Friedman, la présence de l'interprète dans le morceau qu'il interprétait ne fut jamais mise en question, car « la personnalité de l'interprète est ce qui donne vie à la musique. Le compositeur est le premier, mais pas le tout ». Il disait : « J'ai le droit de me mettre dans l'œuvre si je le fais sans offenser le compositeur⁴⁸⁶. »

Le travail d'Allan Evans fournit plusieurs témoignages qui indiquent que Friedman modifiait parfois les figurations de la partition, réarrangeait certains passages ou doublait la basse ou la mélodie. Comme nous nous le rappelons, pareille pratique était présente de manière régulière dans le jeu de Busoni, ou, si nous nous tournons vers la génération précédente, dans le jeu de Liszt. Elle est le résultat du développement d'un rapport personnel avec le clavier, chez les grands pianistes, et est caractéristique surtout des pianistes-

⁴⁸³ La lettre est disponible sur le site d'Ignaz Friedman, traduite par Nina Walder : <http://ignazfriedman.com/index.php/page3>.

⁴⁸⁴ « *There are the notes, there is what is behind the notes, there is what is between the notes.* » Peter Cooper, *Style in Piano Playing*, Londres, Calder, 1975, p. 178.

⁴⁸⁵ « *Mr. Friedman brought us back to the old days when piano playing had glory and variety and individuality and all was heightened and intense because each one of a number of great peers brought to these appearances one thing at least that his fellow had not.* » Eugene Stinson, « Ignaz Friedman », dans *Chicago Daily News*, 3 février 1937.

⁴⁸⁶ « *The personality of the artist is what creates life in music. The composer is first, but not all. I have a right to put myself into a composition if I do so without offense to the composer.* » Interview d'Ignaz Friedman dans *Musical America*, 24 mars 1923. Cité dans Allan Evans, *Ignaz Friedman, the romantic master pianist, op. cit.*, p. 40.

compositeurs. La critique remarquait souvent que Friedman avait ses propres lois. Neville Cardus remarque ainsi les libertés de Friedman, et en même temps les justifie pleinement :

Le récital de Friedman hier soir nous a à nouveau démontré un jeu autoritaire. Il possède le droit d'établir ses propres lois. Il est libre – libre de se délecter de son propre tempérament et de sa technique, libre de faire les choses qui iraient à l'encontre du sens sacré de la musique si elles étaient entreprises par un artiste d'une autorité et d'une expérience imaginative inférieures aux siennes. Parfois, il joue comme s'il était complètement plongé dans son instrument, comme un connaisseur des valeurs de son du piano. Ses doigts ressentent apparemment la nature du clavier et transforment ses touches blanches et noires en textures⁴⁸⁷.

Un autre critique remarque que Friedman, en jouant Beethoven, jouait réellement du Beethoven-Friedman, ce qui nous rappelle les interprétations de Busoni :

Ignaz Friedman est un magicien du clavier. Quand il joue Mozart ou Haydn, c'est comme si nous écoutions une interprétation contemporaine coloriste, et il interprète l'*Appassionata* de Beethoven avec tant de couleurs qu'on reste parfois étonnés, mais on doit admettre que sa version Beethoven-Friedman est plus intéressante que les nombreuses versions brevetées de manière académique⁴⁸⁸.

Finalement, Cardus⁴⁸⁹ constate que Friedman fait partie de la « grande succession » :

Le fait important pour l'Australie est que Monsieur Friedman soit dans le pays, donnant des concerts ou pas. Il appartient à une grande tradition du jeu du piano ; il est l'un des derniers chevaliers du piano. Quand Forbes Robertson jouait *Hamlet*, on disait que simplement le voir marchant à travers la scène était recevoir une éducation classique. De nos jours, j'en suis convaincu, nous pouvons jouir d'une formation en romance aristocratique simplement en regardant Friedman assis au piano, prêt à jouer, sa tête noble et blanche inclinée

⁴⁸⁷ « Friedman's recital last night again gave us commanding piano-playing. He possesses the right to make his own laws. He is free – free to revel in his own temperament and technique, free to do things which would go against the holy writ of music if attempted by an artist of less than his authority and imaginative experience. Now and again he plays as though mainly engrossed in his instrument, like a connoisseur of piano tone values; his fingers apparently feel the very nature of the keyboard, and turn or transform its black and white solids into texture. » Neville Cardus, « Friedman, the Master: Brilliant Piano Playing », *Sydney Morning Herald*, 1er juillet 1943.

⁴⁸⁸ « Ignaz Friedman is a magician on the keyboard. When he plays Mozart or Haydn, it is like listening a contemporary coloristic performance, and he interprets the *Appassionata* of Beethoven with such colouring that one is sometimes startled, but has to admit that this Beethoven-Friedman version is more interesting than many academically patented versions. » Selim Palmgren, « Ignaz Friedman », *Hövedbladet*, Helsinki, 29 octobre 1936. Cité dans Allan Evans, *Ignaz Friedman, the romantic master pianist*, op. cit., p. 158.

⁴⁸⁹ Sir John Frederick Neville Cardus (1888-1975), écrivain et critique anglais.

avec attention, comme s'il écoutait en essayant de capter l'écho d'une musique distante. Tant que Friedman est avec nous, nous restons en contact avec la grande succession⁴⁹⁰.

Dans sa créativité, Friedman traça un chemin tout à lui qui différait de celui de Busoni, principalement à cause de leurs différences sur le plan du tempérament. Toutefois, comme Liszt et Busoni ou Leschetizky, il fit preuve d'une tendance à adapter et à améliorer les œuvres qu'il jouait. Une partie de ces tentatives d'adaptation selon la « grande manière » sont visibles à travers son édition des œuvres de Chopin.

IV.2.4. L'édition des œuvres de Chopin par Friedman

Harold Schonberg, dans son ouvrage sur les pianistes, trouve de la grandeur dans les concepts pianistiques de Friedman, qui s'étendent, selon lui, aussi aux miniatures de Chopin :

Son style n'appartenait qu'à lui et était marqué par une technique incroyable, une liberté musicale (que quelques-uns considéraient comme de l'excentricité), un son transcendant et une approche naturellement grande, avec des dynamiques qui faisaient sonner une mazurka de Chopin de façon épique... Il traitait la mélodie de manière inimitable, en la soulignant par rapport à la basse et sans jamais la laisser fléchir, en suscitant toujours l'intérêt avec des accents uniques. Il pensait grand, et il jouait grand⁴⁹¹.

Chopin par Friedman fut un Chopin du « grand piano ». Dans la préface à son édition des œuvres de Chopin en douze volumes, réalisée pour Breitkopf en 1913, il avoue qu'il essaya de mettre à jour la partition : actualiser les doigtés, la pédalisation, le phrasé, en prenant en considération l'évidente évolution de l'instrument :

⁴⁹⁰ « *The important fact for Australia is that Mr. Friedman is in the country at all, whether giving concerts or not. He belongs to a great tradition of piano playing; he is one of the last Chevaliers of the piano. When Forbes Robertson acted Hamlet, it was said that simply to look at him as he walked across the stage was to receive a classical education. In these days, I confidently maintain, we can enjoy an education in aristocratic romance by simply looking at Friedman as he sits at the piano, ready to play, his noble and white head bowed intently, as though to listening, trying to catch an echo of a distant music. So long as Friedman is with us we remain in touch with the great succession.* » Neville Cardus, « Friedman's Recital », dans *Sydney Morning Herald*, 23 juillet 1941. Cité dans Allan Evans, *Ignaz Friedman, the romantic master pianist*, op. cit., p. 187-188.

⁴⁹¹ « *His style was completely his own, and it was marked by a combination of incredible technique, musical freedom (some called it eccentricity), a tone that simply soared, and a naturally big approach, with dynamic extremes that tended to make a Chopin mazurka sound like an epic. [...] He handled a melodic line inimitably - deftly outlining it against the bass, never allowing it to sag, always providing interest by a unique stress or accent. As he thought big, he played big.* » Harold Schonberg, *The Great Pianists*, op. cit., p. 330.

À la demande des éditeurs Breitkopf & Härtel, j'ai rédigé cette nouvelle édition de l'ensemble des œuvres de Chopin, en majeure partie d'après les manuscrits autographes et, à défaut de ceux-ci, d'après les éditions originales ou les plus anciennes.

Ce n'est pas sans quelque anxiété que j'ai entrepris cette tâche : il y a déjà tant d'éditions de ces œuvres et parmi elles plus d'une vraiment excellente. Mais presque toutes, selon moi, s'en tiennent trop à des indications vieilles de pédale, de doigté, et même de phrasé défectueux. La fabrication des pianos a fait, depuis Chopin, d'énormes progrès, et c'est à peine qu'on le remarque aux indications de pédale de la plupart des éditions. Les doigtés de Chopin, si souvent nouveaux pour leur époque, n'en sont pas moins depuis longtemps en partie vieillis. De même, on n'a confondu que trop souvent signes de *legato* et signes de phrasé⁴⁹².

Joachim Draheim, dans la préface à la nouvelle édition réimprimée de Chopin par Friedman, toujours chez Breitkopf, remarque que les libertés d'interprétation de Friedman n'influencèrent pas cette édition, qui montre une approche pointilleuse du texte de l'auteur.

Autant prit-il des libertés avec le texte musical comme interprète, mais jouant toujours avec beaucoup de fantaisie et avec « la force convaincante d'une personnalité extraordinairement fine et richement douée » (Niemann dans *Maister des Klaviers*, 1919), autant se montra-t-il pointilleux envers les œuvres comme éditeur, même s'il ne visa pas une édition « *urtext* » au sens moderne du terme⁴⁹³.

Mais cette édition, outre le texte original, propose de nombreuses variantes, qui proviennent autant de l'auteur que d'autres pianistes de l'époque, et pourrait difficilement aujourd'hui être vue comme une édition *urtext*. C'est plutôt l'édition d'un pianiste créatif de la « grande manière » qui cherche à l'adapter à un pianisme de grands effets et à une grande salle de concert. Friedman propose des redistributions et des solutions de doigtés très personnelles et conseille parfois l'exécution de plusieurs passages en octaves, comme le fit Leschetizky dans son édition du *Scherzo* op. 20⁴⁹⁴ de Chopin, ou encore Tausig dans son édition du *Concerto* pour piano et orchestre op. 11⁴⁹⁵ du même compositeur. Il amplifie les finales de la *Ballade* op. 52 et de l'*Étude* op. 10 n° 12 et souligne le côté brillant des conclusions des pièces.

492

493

494

495 Voyez l'exemple 10.

Moder:
*) OM:
) or:

Exemple 94 : La variante de Friedman pour la quatrième *Ballade* op. 52 de Chopin

La variante permet à l'exécutant de présenter ces « grandes finales » avec un emploi important du poids, donc plus de puissance et plus de sonorité. Pour la finale de la dernière *Étude* de l'op. 10, Friedman propose une variante dans le même esprit :

The image displays a musical score for a piano piece, likely a Chopin Ballade. The main section is marked 'p ff ed appassionato' and features complex fingering (e.g., 4 3 2 1 4 3 1) and dynamic markings like 'ff' and 'fff'. Below the main section, there are two alternative endings marked with asterisks. The first alternative ending is labeled '*) Oder auch: Ou aussi: Or also:' and the second is labeled '*)'. Both alternatives are marked 'u.s.w. etc.' and show different phrasings for the final descent.

Exemple 95 : Les variantes de Friedman pour la descente finale de l'*Étude* op. 10 n° 12 de Chopin

La deuxième variante de Friedman pour la descente de l'étude est accompagnée par cette simple remarque : « mieux encore parce qu'il n'y a pas de sonorité prépondérante à la main gauche⁴⁹⁶ », qui indique que l'auteur prenait bien en considération les aspects acoustiques de ses variantes et leur correspondance à l'original. L'autre variante de Michalowsky pour l'*Étude* op. 25 n° 6 de Chopin, que Friedman cite dans son édition, démontre un essai de résolution d'un problème technique : la gamme diatonique descendante en *la* majeur implique forcément le saut du pouce. Friedman le résout en indiquant « afin de dissimuler l'imperfection du *legato* qui résulte du saut du pouce⁴⁹⁷ » :

⁴⁹⁶ Frédéric Chopin, *Etüden*, Ignaz Friedman (éd.), Leipzig, Breikopf, 1913, p. 55.

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 82.

[illegible]

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass staff. The treble staff has a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The bass staff has a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The melody is written in the treble staff, and the accompaniment is written in the bass staff. The score includes a repeat sign and a double bar line. Below the bass staff, there are fingerings: 2 3 1 2 3 1 2 3 4 1.

Exemple 96 : Frédéric Chopin, *Étude* op. 25 n° 6, mes. 37-38 : la variante originale de Chopin et celle de Michalowsky, proposée dans l'édition de Friedman

Le *legato* de la gamme de la main gauche minimise donc l'évidence de l'imperfection du *legato* de la main droite. Il double la ligne supérieure et la met en relief dans le contexte d'un point culminant. Cette variante de Michalowsky, qui peut être autant favorisée que condamnée à cause de l'évident alourdissement de la texture, Friedman l'exécute dans son enregistrement de l'étude⁴⁹⁸, avec un résultat très convaincant. Mais les variantes de l'édition, toutefois, ne s'arrêtent pas aux optimisations mais s'étendent aux variations. Avant la finale de la *Polonaise* op. 53, Friedman cite une variante brillamment efficace, provenant encore de Michalowsky :

⁴⁹⁸ Naxos, 8110684.

Chopin :



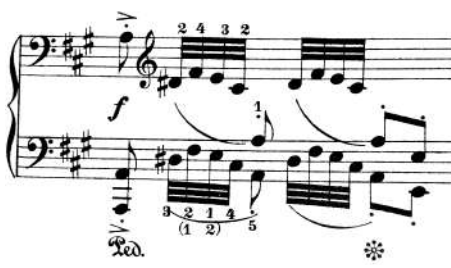
Michalowski :



Exemple 97 : La variante de Michalowski proposée par Friedman pour la *Polonaise* op. 53 de Chopin

José Vianna da Motta, dans sa critique de l'édition de Friedman⁴⁹⁹, indique que les figurations en octaves, dans les versions alternatives que l'éditeur propose, ne correspondent pas à Chopin mais plutôt à Liszt. Il argumente cela en indiquant que Liszt suggérerait l'exécution suivante de la partie centrale de la *Mazurka* de la *Polonaise* op. 44 de Chopin :

Chopin (éd. de Friedman):



Liszt :



Exemple 98 : La variante de Liszt pour la partie centrale de la *Mazurka* de la *Polonaise* op. 44

L'analogie entre les variantes de Friedman et celle de Liszt me paraît évidente. Friedman recourt, comme Liszt dans son édition de la *Fantaisie Wanderer* de Schubert, à une mise à jour de l'écriture, et les adapte à un piano plus puissant et lourd autant qu'à une grande salle de concert.

⁴⁹⁹ La critique a été publiée dans le numéro 19 de la revue *Die Musik* de juin 1914 à Berlin et à Leipzig par Schuster & Loeffler. Traduite en anglais, elle est reprise dans l'ouvrage d'Allan Evans, p. 355-358.

Dans l'édition, il met également à jour les doigtés, comme dans l'*Étude* op. 25 n° 6, où il applique, pour les doubles tierces, les doigtés que nous trouvons souvent chez Busoni et Godowsky. Dans ses *Études préparatoires pour une technique avancée*⁵⁰⁰, il présente ce même doigté en indiquant qu'il s'agit du « doigté moderne ». Les « vieux doigtés » sont ceux que nous trouvons dans les premières éditions des œuvres de Chopin ou dans les *Technische Studien* de Liszt. En prenant en considération la supériorité des doigtés que Friedman appelle « modernes », nous pourrions en conclure que la technique pianistique de son temps a probablement évolué par rapport à l'époque de Chopin et de Liszt.

9. Alte Fingersätze.
Old fingering.

Moderne Fingersätze.
New fingering.

Exemple 99 : Les doigtés anciens et modernes pour les doubles tierces chromatiques selon Friedman⁵⁰¹

L'édition de Friedman révèle un pianiste de grands effets, qui fusionne les découvertes techniques avec l'écriture de Chopin et adapte le style aux grandes salles de concert et aux pianos modernes. Friedman expose toutefois ses variantes au bas des pages et ne les mêle pas avec le texte de l'auteur comme le fit son maître Leschetizky. L'édition, comme les éditions de Busoni, invite l'interprète à la recherche d'une approche créative et personnelle et jamais littérale du texte.

IV.3. Les variations d'après Paganini de Hambourg et Friedman : deux styles de la « grande manière »

⁵⁰⁰ Igran Friedman, *Études préparatoires pour une technique avancée*, Copenhague, Wilhelm Hansen, 1918.

⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 16.

Comme Liszt dédia ses *Grandes Études*, plus tard retravaillées et publiées comme *Études d'exécution transcendante*, à son maître Czerny⁵⁰², Mark Hambourg dédia ses *Variations d'après un thème de Paganini*, son unique grande œuvre pour piano, à Theodor Leschetizky. L'œuvre fut publiée en 1902 chez Schott à Mainz, sept ans après ses débuts à Vienne et son départ de la classe du grand pédagogue. Comme Brahms le fit dans son cycle de variations sur le thème de Paganini, Hambourg expose le thème de Paganini arrangé pour piano et le varie indépendamment des variations du vingt-quatrième *Caprice*. Le cycle se distingue par sa forme qui se rapproche de la fantaisie à cause des passages *attacca* entre les variations, et crée ainsi des unités plus grandes et un développement dramaturgique continu. Une variation est donc souvent préparée dynamiquement et harmoniquement par la variation qui la précède. Les transitions s'adoucissent et l'œuvre se présente dans des unités plus grandes, souvent constituées de plusieurs variations. La pièce ainsi ressemble formellement plutôt à une grande fantaisie, fortement marquée par des concepts orchestraux. Contrairement aux variations de Friedman, elle n'est pas conçue comme une étude, mais presque comme une pièce symphonique. Mark Hambourg, selon les informations dont nous disposons, ne réalisa aucun enregistrement de l'œuvre.

Friedman, de l'autre côté, dédia ses *Études d'après un thème de Paganini*⁵⁰³, publiées chez Universal à Vienne en 1914, à Julius Röntgen, pianiste et compositeur germano-néerlandais. Son cycle, contrairement à celui de Hambourg qui tend vers un regroupement des variations dans des unités plus grandes, ressemble à un cycle de miniatures où les courtes pièces caractéristiques alternent avec des variations proches des études techniques pour piano. Comme Hambourg, Friedman ne reproduit aucune des variations du vingt-quatrième *Caprice* de Paganini, mais présente des variations à lui. Même si l'orchestration de quelques variations donnerait probablement des résultats intéressants, la pensée de Friedman est principalement orientée vers le piano, vers la recherche de ses timbres et arômes et vers les problèmes techniques des variations-études qui ressemblent à des *toccatas*.

Les deux auteurs, dans leurs cycles de variations, témoignent d'une grande vénération pour la mélodie et le chant au piano. Cette « vocalité », détectable dans quelques variations, ne surprend pas, car les deux pianistes possédaient d'excellentes techniques héritées de Leschetizky qui leur permettaient d'exécuter les mélodies au piano de manière magistrale. Dans chacun des deux cycles, nous trouvons une variation intitulée *Mazurka*. Hambourg l'a peut-être insérée dans son cycle pour rendre hommage à son maître polonais, auquel il dédia la pièce. Friedman, de son côté, en tant que Polonais et en tant que compositeur, fut souvent attiré par les danses de son pays d'origine : parmi ses compositions, nous trouvons plusieurs

⁵⁰² Dans l'édition des *Études*, nous trouvons cette dédicace : « Karl Czerny aus Dankbarkeit und ehrfurchtsvoller Freundschaft sein Schüle. » En français : « À Charles Czerny, en témoignage de reconnaissance et de respectueuse amitié de son élève. »

⁵⁰³ *Studien über ein Thema von Paganini*, Vienne, Universal, cotation : U.E. 5145.

mazurkas, une polonaise, des krakowiaks, etc.⁵⁰⁴ Dans les œuvres de ces deux pianistes, l’idiome polonais se mêle avec Paganini. Hambourg, dans l’une de ses *Romances*, recourra également à une mélodie d’intonation russe, basée sur la gamme mineure naturelle⁵⁰⁵, et Friedman indiquera, dans l’avant-dernière variation de son cycle, « *quasi canzonetta* » pour rendre hommage au *dolce* de Paganini.

Au niveau du langage harmonique, l’œuvre de Friedman, dans les variations n° 3, 5 et 8, de caractère plutôt lyrique, démontre l’emploi de différents accords de septième et de neuvième que nous ne trouvons pas dans la pièce de Hambourg. Elle est en ce sens plus sophistiquée et plus éloignée du style harmonique de Paganini.

IV.3.1. Le piano orchestral de Hambourg : les blocs d’accords et l’écriture en octaves

Après une familiarisation avec l’œuvre de Hambourg, nous nous rendons compte du côté orchestral de la pièce. Son écriture est proche de celle de Liszt et implique souvent une exécution avec le bras entier et l’emploi du poids. Les variations qui illustrent le piano-orchestre alternent avec les pièces lyriques qui rendent parfois au piano l’ambiance intime du salon. Dès la première variation, nous remarquons la dimension orchestrale de la pièce : le dessin que forme la ligne en octaves à la main gauche ressemble à un passage aux contrebasses et les accords polyphoniques à la main droite suggèrent également une dimension orchestrale.

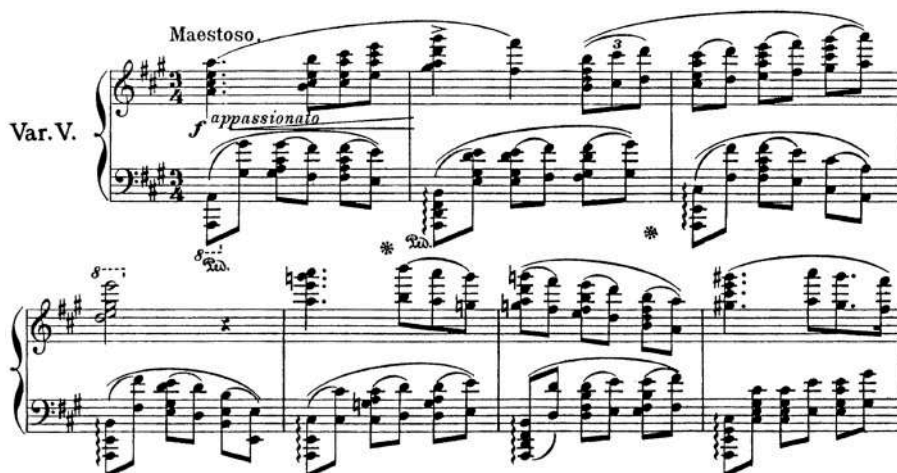


⁵⁰⁴ La liste complète des œuvres d’Ignaz Friedman est disponible dans les ouvrages cités d’Allan Evans et de Nina Walder. Elles est également disponible sur http://imslp.org/wiki/List_of_works_by_Ignaz_Friedman.

⁵⁰⁵ Nous apprenons de l’article *The Russian Submediant in the Nineteenth Century* de Mark DeVoto que la gamme mineure naturelle et l’emploi de la fonction de la sous-dominante du 6^e degré sont souvent associés avec la musique de Tchaïkovski et du Groupe des cinq. Mark DeVoto, « The Russian Submediant in the Nineteenth Century », *Current Musicology*, 59, New York, Columbia University, 1995, p. 48-76.

Exemple 100 : Mark Hambourg, *Variations sur un thème de Paganini*, var. I : la pensée orchestrale est évidente dès la première variation

Dans les variations qui suivent, le piano s'ouvre dans des passages extravertis et passionnés, qui demandent un emploi du poids du bras entier, une grande masse sonore chantante, exposée dans le cadre du *tutti* orchestral. L'écriture de Hambourg ressemble à celle que nous trouvons dans les œuvres de Rachmaninov, quand il expose des lignes mélodiques en accords.



Exemple 101 : Mark Hambourg, *Variations sur un thème de Paganini*, var. V : une variation qui demande un son profond et massif autant que chantant

La masse sonore est également indispensable dans la variation finale de la pièce, marquée encore par des écritures en octaves.



Exemple 102 :

Mark Hambourg, *Variations sur un thème de Paganini*, la finale de la var. XVI : le thème requiert une exécution avec le bras entier et le contrepoint une articulation quelque peu plus légère

Nous ne retrouvons pas dans l'écriture de Friedman de concepts imposants d'une telle sonorité. Comme si sa technique était plus conditionnée par la finesse du toucher, et basée sur l'indépendance des doigts et des parties de la main, indispensable pour l'exécution de ses variations-études écrites en doubles notes. Il me semble que dans son jeu, il utilisait moins les mouvements du bras entier, tellement évidents dans l'écriture de Hambourg, et gardait ses mains plus près du clavier en appliquant des mouvements plutôt horizontaux, avec un poignet bien élastique.

Hambourg nous informe que Leschetizky parlait souvent de l'emploi du bras et du poignet dans le jeu. La technique du jeu des accords lents et dissociés de Mark Hambourg est visible dans son enregistrement vidéo du *Prélude* op. 3 n° 2⁵⁰⁶ de Rachmaninov. Il utilise le poids du bras et le combine avec la flexibilité du poignet et attaque parfois les accords d'une grande hauteur. Il est possible que Hambourg reprenne cette manière de jouer d'Anton Rubinstein. Dans ses mémoires, il nous raconte que quand Rubinstein donna un concert pour la classe de Leschetizky à Vienne, il était assis tout près du piano et remarqua que Rubinstein attaquait parfois le clavier d'une grande hauteur :

Je souffrais chaque fois que le grand pianiste surélevait ses mains du clavier, car il avait l'habitude de les attaquer d'une hauteur étonnante. J'étais assis si près de lui et près du clavier que je me suis dit : « S'il rate la touche, je suis un garçon mort⁵⁰⁷ ! »

Ces grands mouvements correspondent aux larges contours de son écriture, comme on la trouve aussi dans la quatorzième variation, dont le caractère dramatique réside dans la superposition des figures rythmiques et harmoniques des accords des deux mains.



⁵⁰⁶ La vidéo est disponible sur YouTube à l'adresse <https://www.youtube.com/watch?v=EpyFVZH3V3w>.

⁵⁰⁷ « I suffered every time the great pianist lifted his hands off the keys, for he was in the habit of attacking them from an astonishing height. I was seated so near him, close-up to the keyboard that I said myself: "If he misses the key, I am a dead boy!" » Mark Hambourg, *From Piano to Forte*, op. cit., p. 57.

Exemple 103 : Mark Hambourg, *Variations sur un thème de Paganini*, var. XIV : les formes basées sur les accords dominant dans l'écriture de Hambourg et impliquent souvent une exécution avec le poids du bras entier

IV.3.2. Le poignet et les « doigts jetés »

Même si Mark Hambourg, dans ses mémoires, consacre rarement quelques mots aux problèmes ou aux techniques d'exécution pianistique, il trouve toutefois indispensable de parler de deux techniques d'exécution apprises de Leschetizky et qui concernent l'emploi du poignet et des « doigts jetés », en réalité une technique semi-staccato. Il oppose les « doigts jetés » à l'ancienne école de Moscheles et Schulhoff.

Dans ses principes concernant la production du son, Leschetizky abandonna le toucher du pur *legato* des anciens pianistes du temps de Moscheles ou de Schulhoff et adopta une pratique qu'il appela les « doigts jetés ». Cette pratique avait un double avantage : elle assurait que le passage ne soit pas joué trop vite et ajoutait de la brillance et de la clarté à l'exécution. C'était vraiment une sorte de toucher semi-staccato⁵⁰⁸.

La remarque de Hambourg requiert toutefois certaines clarifications : il s'agit du *legato* des passages rapides, brillants, que Leschetizky rejetait, et non pas du *cantabile* de Schulhoff qui, pour Leschetizky, comme nous l'avons montré dans la partie IV.1.1., fut un modèle dans le cadre du chant au piano.

L'articulation du poignet est présentée encore dans un concept orchestral : la variation ressemble à l'arrangement d'une pièce orchestrale écrite pour instruments à vent. Comme chez Liszt, même si elle est orchestrale, la pièce montre un haut niveau d'ergonomie pianistique.



⁵⁰⁸ « In his principles with regard to tone production, Leschetizky went as far from the purely legato touch of the older pianists of the times of Moscheles and Schulhoff, and adopted a practice of playing with what he termed "thrown fingers". This practice had a twofold advantage; it prevented passage work from being played too fast, and it added brilliance and clarity to execution. It was really a kind of semi-staccato touch. » Mark Hambourg, *From Piano to Forte*, op. cit., p. 50.

Exemple 104 : Mark Hambourg, *Variations sur un thème de Paganini*, var. III : les doubles notes détachées s'articulent principalement avec l'action du poignet

Dans la quatrième variation de Hambourg, nous trouvons l'écriture des « doigts jetés » à la main droite. Cette écriture, qui crée dans les aigus du piano un caractère presque fantastique, est complétée par un *legato* à la main gauche.



Exemple 105 : Mark Hambourg, *Variations sur un thème de Paganini* : les « doigts jetés » de la var. VI

Occasionnellement, Hambourg, extraverti et orchestral, revient à une approche au piano qui ressemble à une réminiscence nostalgique de l'époque où le piano était principalement destiné à l'intimité du salon. J'en parlerai dans la suite, en parallèle avec les variations de Friedman, qui parfois montrent parfois des tendances similaires.

IV.3.3. La quête pianistique de Friedman

L'œuvre de Friedman est marquée par un dualisme au niveau de la conception de la pièce : une partie de variations, qui présentent des figures pianistiques inventives d'une grande complexité, ressemblant aux

études techniques pour piano et présentant la quête pianistique de l'auteur. Cette quête est complétée par l'autre groupe de variations qui ressemblent à des pièces caractéristiques très imaginatives. Je trouve intéressant de remarquer que les variations-études de Friedman, outre leur indiscutable côté brillant, qui est parfois vu comme un topique en soi⁵⁰⁹, sont marquées par une « neutralité » du point de vue du caractère. Si, pour presque toutes les variations-études du cycle, le topique universel pourrait être celui de la *toccata*, dans les autres variations, que je me permets d'appeler « pièces caractéristiques », nous reconnaitrions une barcarolle, une mazurka, une boîte à musique, une danse folklorique et d'autres pièces de grande imagination. L'œuvre de Friedman révèle en ce sens un dualisme duquel nous ne trouvons aucune trace dans l'œuvre de Hambourg qui, malgré les grands contrastes qu'elle présente, reste monolithique. La source du dualisme de la pièce de Friedman peut être trouvée dans les *Caprices* de Paganini. Jeffrey Perry, dans son article sur les vingt-quatre *Caprices*⁵¹⁰, remarque que deux tendances sont présentes dans le cycle : celle de la quête instrumentale et celle de l'expression lyrique. Dans ce sens, la pensée musicale de Friedman correspond à l'esprit du cycle des *Caprices* de Paganini.

Friedman consacre les variations que je me permets d'appeler « variations-études » exclusivement au travail des doubles notes.



Exemple 106 : Ignaz Friedman, *Études d'après un thème de Paganini* op. 47b, var. I : le motif ascendant en doubles tierces se combine avec les neuvièmes brisées

L'écriture de Friedman, par rapport à celle de Hambourg, en parlant de manière générale, implique moins de « grandeur » mais plus de brillance et de finesse. Au niveau pianistique, elles sont également plus complexes et demandent une grande indépendance des parties des mains. La septième variation est également consacrée au travail des doubles notes ; à chaque main sont consacrées deux voix :



⁵⁰⁹ Roman Ivanovitch, « The Brilliant Style », dans Danuta Mirka (ed.), *The Oxford Handbook of Topic Theory*, Oxford, Oxford University Press, 2014, p. 330-354.

⁵¹⁰ Jeffrey Perry, *Paganini's Quest: The Twenty-four Capricci per violino solo, Op. 1*, Berkeley, University of California Press, 2004, p. 208-229.

Exemple 107 : Ignaz Friedman, *Études d'après un thème de Paganini* op. 47b, var. VII

Les études qui suivent découvrent des situations non moins inventives. Friedman était déterminé dans le travail sur sa technique à laquelle il donnait beaucoup d'importance. Il dit à son élève Ingebjørg Gresvik : « Si tu joues cette étude de Chopin, tu dois avoir dix fois la technique qu'il te faut⁵¹¹ » et souligna aussi à Harriette Brower l'importance de la technique dans l'art du pianiste :

Le pianiste doit avoir une grande technique, dans ces jours de grandes réalisations techniques. Il doit avoir plus de technique que ce qu'il lui faut pour les œuvres qu'il joue. Dix fois plus, vous me demandez ? Oui, c'est la proportion approximative⁵¹².

C'est peut-être avec les *Études d'après un thème de Paganini* que Friedman préparait sa technique « dix fois plus grande » que celle qu'il lui fallait. Les différentes figures basées sur les doubles notes furent une partie importante de sa recherche pianistique car nous les rencontrons également dans ses *Problèmes techniques* op. 19, où le pianiste constate que la technique moderne est une « technique polyphonique⁵¹³ ». L'écriture en doubles notes est précisément celle qui implique cette approche polyphonique au piano et l'indispensable indépendance des parties de la main. Quelques-unes des figures de la troisième partie des *Problèmes techniques* ressemblent fortement à celles présentées dans ses variations.

III.



⁵¹¹ Interview avec Allan Evans de 1983. Allan Evans, *Ignaz Friedman, the romantic master pianist*, op. cit., p. 251.

⁵¹² « The pianist must have a big technic in these days of great technical achievements. He must have more technic than he really needs for the works he plays. Ten times more, you ask? Yes, that is about the proportion. » Harriette Brower, *Piano Mastery, The Harriette Brower Interviews*, op. cit., p. 171.

⁵¹³ « [La collection] vise à préparer la main et à l'appropriier aux difficultés le plus subtiles de la technique moderne qui en l'espèce est polyphonique. » Ignaz Friedman, *Problèmes techniques*, Leipzig, C. Röder, s.d., p. 3.

Exemple 108 : Ignaz Friedman, *Problèmes techniques* op. 19 n° 3.

Ces écritures impliquent également un contact proche avec le clavier et un appui permanent provenant du triceps. Les passages où les octaves alternent avec les notes simples demandent toutefois une exécution sans poids, proche d'un *leggiero volante*, et une flexibilité du pouce.



Exemple 109 : Ignaz Friedman, *Études d'après un thème de Paganini* op. 47b, finale

En observant la partition des *Études sur un thème de Paganini*, nous arrivons à nous faire une idée de la technique de Friedman. Elle fut sans doute marquée par une exceptionnelle créativité. Harriette Brower, dans l'introduction à son interview avec Friedman, remarque que la technique reflète toujours l'individualité du pianiste :

Quand [la technique] est acquise, elle ne peut que refléter l'individualité de l'interprète qui la possède. Un pianiste de tempérament frigid se révélera dans la technique qui correspond à ce tempérament [...]. Un musicien de nature ardente et poétique, saturé de poésie et à l'esprit lyrique révélera dans sa technique les qualités qui lui sont propres [...]. Donc nous pouvons dire que la technique artistique n'est pas une circonstance externe, que chacun peut acquérir avec suffisamment de travail, mais est en soi un art qui assure les moyens pour la révélation de la vie interne de l'artiste dans toute son éloquence⁵¹⁴.

⁵¹⁴ « When acquired, it [the technic] can only reflect the individuality of the performer possessing it. The pianist of frigid temperament will reveal himself in a technic corresponding to that temperament [...]. The musician of ardent, poetical nature, saturated with poetry and the lyric spirit, will reveal in his technic qualities peculiar to himself[...] Thus it may be said that artistic technic is not an exterior circumstance, which any one may acquire with sufficient labour, but it's itself an art and provides the means for unfolding the inner life of the artist in all his eloquence. » Harriette Brower, *Piano Mastery, The Harriette Brower Interviews*, op. cit., p. 168.

Les *Problèmes techniques* sont écrits quelque peu dans l'esprit de la *Klavierübung* de Busoni et présentent des réflexions exceptionnelles sur les figures pianistiques possibles ainsi qu'une source précieuse pour le travail pratique du pianiste. Les variations-études des *Études d'après un thème de Paganini* trouvent leur place dans la lignée des études créatives.

IV.3.4. Les « pièces caractéristiques »

L'autre groupe de variations, que j'appelle « pièces caractéristiques », présente le côté sensuel et coloré de la personnalité de Friedman. Dans sa recherche imaginative des différents timbres du piano, si caractéristique pour les pianistes de la « grande manière », Friedman crée des images originales et d'une fraîcheur remarquable. La quatrième variation, qui ressemble à une boîte à musique, nous ramène avec une sublime élégance à une fable fantastique. La variation, en effet, développe davantage le topique de la charmante *Tabatière à musique* op. 33 de Friedman et démontre une exploitation colorée des possibilités du haut registre du piano, comme le fit également *La Campanella* de Liszt.



Exemple 110 : Ignaz Friedman, *Études d'après un thème de Paganini* op. 47b : la boîte à musique de la var. VI

Friedman considérait que le devoir du pianiste est de raconter des histoires, et c'est précisément ce qu'il fait à travers ses variations sur Paganini. Pour introduire ses concerts en Nouvelle-Zélande en 1940, Friedman écrivit ces notes :

Le grand artiste, le virtuose, doit être formé, doit être éduqué, et doit considérer son art comme une religion. Autrement, il n'est pas vraiment une étoile de toute première magnitude et il confond la virtuosité avec la

spécialité, et la religion avec un savoir de nature humaine [...]. Le seul artiste qui ne fatigue jamais ses auditeurs est celui qui raconte des histoires au piano. Tant qu'il associe une histoire, il peut le faire sans paroles, gestes ni mimétisme, et pourtant parler de joie, de tristesse, d'amour, de triomphe, d'espoir et de mort, de pays exotiques, de joie et de désappointement, et de jeux d'enfants. Et la plupart de ceux qui l'écoutent sauront, ou croiront savoir de quoi il s'agit. D'ailleurs, la musique, si elle est écoutée ou jouée excessivement, peut être associée à un devoir. Si c'est le cas, le progrès du pianiste à travers le clavier est comme la promenade d'un aveugle dans un magnifique jardin de fleurs. L'auditeur ne saisit que les odeurs⁵¹⁵.

Ces notes nous permettent de percevoir le côté imaginatif et subjectif de Friedman, qui est encore davantage perceptible dans ses compositions. Les *Études d'après un thème de Paganini* révèlent une partie de cette sensualité poétique, et ainsi, Paganini, sous les mains de Friedman, prend des formes parfois inattendues. Dans la sixième variation, il se transforme en une danse rustique. L'accompagnement à la main gauche inclut des secondes mineures et introduit l'élément dissonant dans la pièce.



Exemple 111 : Ignaz Friedman, *Études d'après un thème de Paganini op. 47b, var. VI* : une danse folklorique

Dans la comparaison des styles de Hambourg et de Friedman, il me paraît impossible de ne pas remarquer que le piano de Friedman se nourrit de la nature du piano dans une mesure plus élevée que celui de Hambourg, qui, en règle générale, présente des concepts orchestraux. C'est surtout remarquable dans les variations brillantes. La pensée orchestrale n'est pas absente dans l'œuvre de Friedman, mais elle est moins prononcée et moins évidente. Elle est peut-être plus évidente dans les variations lyriques, qui, outre la

⁵¹⁵ « A great artist, a virtuoso, must be formed, must be educated, and must look upon his art as a religion. Otherwise he is not really a star of the first magnitude, and he is confusing virtuosity to speciality, and religion with a knowledge of human nature [...] The only artist who never wearies his auditors is the only who tells a story at the piano. So long as he relates a narrative, he may do so without words, without gestures or mimicry, and yet speak of joy, and of sadness, of love, triumph, hope and death, of exotic lands, joy and disappointment, and children games. And most of those who are listening to him know or believe they know, what is all about. Incidentally, much listening of music and much playing of music make much thinking about music a duty. If this be not the case, then the pianist's progress across the keys is like a walk taken by a blind man in a splendid flower garden. All that the listening is aware of is fragrance. » *The Artist and The Audience*, New Zealand Listener, 29 novembre 1940 ; cité dans Allan Evans, *Ignaz Friedman, the romantic master pianist*, op. cit., p. 191.

vocalité des mélodies, suggèrent des textures orchestrales. Peut-être son piano a-t-il hérité quelque chose du piano de Chopin que Friedman, comme il le dit dans son interview à la radio de Nouvelle-Zélande, voyait comme un piano qui se nourrit principalement de l'instrument même et (contrairement à celui de Liszt qui se servait souvent d'imitations) qui extrait du piano tous les sons, les arômes et les couleurs d'une manière insurpassable⁵¹⁶. Il faut remarquer qu'il s'agit d'un jugement approximatif, car le piano de Chopin se nourrit de la vocalité italienne. En même temps, nous pouvons être d'accord avec Friedman sur le fait que le piano de Liszt surpasse le piano de Chopin en tant que piano « imitateur ».

IV 3.5. Le *cantabile* de Hambourg et de Friedman

Hambourg, le pianiste vu comme orageux et imposant, au lieu de parler dans ses mémoires des orages d'octaves, préfère souligner la disparition des techniques pour l'exécution de la simple mélodie, les techniques qui proviennent de Leschetizky et de Schulhoff.

Comme partout, dans la technique pianistique, il y a des tendances à la mode. Une des raisons pour lesquelles je pense qu'il est plus difficile aujourd'hui de rendre de manière satisfaisante une mélodie simple, sans ornements, au piano plutôt que dans une quelconque autre forme, c'est parce que peu de mélodies de ce genre sont écrites de nos jours, et la technique pour la jouer, comme celle avec laquelle Chopin la jouait, est en train de disparaître rapidement. La position peut être comparée à ce qui existe dans le monde du chant, où les ténors, si nécessaires pour les opéras de Wagner, ont oublié de chanter les airs *bel canto* des plus vieux compositeurs italiens⁵¹⁷.

Son morceau est constitué par des variations lyriques dont le destin fut, peut-être, de maintenir en vie la pratique de ce magistral chant au piano au XX^e siècle. La dixième et la douzième variation remettent le piano dans l'ambiance de salon avec des mélodies chantantes simples.

⁵¹⁶ Ignaz Friedman, *Complete Recordings*, vol. 3, Naxos 8.110690, 2003.

⁵¹⁷ « There are fashions in pianoforte technique as in other things, and one of the reasons why I think that simple unadorned melody is more difficult at present to render satisfactorily on the piano rather than any other form of music is because little of this kind of melody is written nowadays, and the technique of playing it, as for instance Chopin played it, is fast disappearing. The position can be compared to that which exist in the singing world where tenors so necessary to Wagner's operas, have forgotten how to sing the *Bel Canto* arias of the older Italian compositions. » Mark Hambourg, *From Piano to Forte*, op. cit., p. 165-166.



Exemple 112 : Mark Hambourg, *Variations sur un thème de Paganini*, les premières mesures des var. X et XII : deux romances

Les variations lyriques de Friedman auront probablement un caractère plus polyphonique et orchestral par rapport à celles de Hambourg, qui reviennent vers la simplicité et la beauté de la mélodie. Friedman propose ainsi des textures à plusieurs niveaux, remarquables dans la quinzième variation.



Exemple 113 : Ignaz Friedman, *Études d'après un thème de Paganini op. 47b*, var. XV : une variation lyrique avec la texture conçue à trois niveaux

Nous remarquons des éléments de vocalité, supposément de caractère plus italien⁵¹⁸, dans la seizième variation de Friedman. Nous remarquons également des éléments polyphoniques à trois voix dans la mélodie qui se mêlent avec l'accompagnement en arpèges à la main gauche, idiomatiques au piano.

⁵¹⁸ Friedman indique « *Quasi una canzonetta* ».



Exemple 114 : Ignaz Friedman, *Études d'après un thème de Paganini op. 47b, var. XVI*

Friedman et Leschetizky furent des maîtres dans la gestion des lignes mélodiques, et ce côté de leur pianisme est remarquable dans leurs variations d'après Paganini. Les enregistrements des deux pianistes démontrent une fluidité et une finesse exceptionnelle des lignes mélodiques dans les œuvres de Chopin et de Mendelssohn. Parmi elles, je mentionnerais l'*Andante spianato* et la *Berceuse* de Chopin dans les enregistrements de Hambourg, et le *Nocturne op. 55 n° 2* et les *Romances sans paroles* enregistrées par Friedman⁵¹⁹.

Conclusion

En parlant de manière générale, l'écriture dans les variations de Hambourg dévoile des figurations pianistiques basées principalement sur les accords, octaves et autres combinaisons qui impliquent une utilisation du bras entier ou du poignet dans l'exécution. L'écriture de Friedman, basée souvent sur des doubles notes ou des doubles lignes présentes à une main seule, exige une indépendance des doigts et des différentes parties de la main. La technique de Friedman est une technique « élastique ». Dans le sens mécanique donc, les deux cycles requièrent des approches de l'instrument différentes.

Du point de vue stylistique, si le style de Hambourg est plus « grand », celui de Friedman, dans l'ensemble de l'œuvre dont une grande partie est constituée d'exquises variations lyriques, peut être vu comme plus « fin ». Sa caractérisation de ces variations est très individuelle, et il semble plus sensible aux courants

⁵¹⁹ L'*Andante spianato* joué par Hambourg est disponible chez Arbiter Records, dans l'album *The Hambourg Legacy: Mark and Michal Hambourg*, et la *Berceuse*, enregistrée en 1929, est disponible sur YouTube : <https://www.youtube.com/watch?v=H7pgxG0nqEM>.

Les enregistrements de Friedman sont disponibles chez Naxos : *Ignaz Friedman: Complete Recordings*, vol. 5 : *English Columbia Recordings*, 8.111114 et *Ignaz Friedman: Complete Recordings*, vol. 4 : *English Columbia Recordings*, 8.110736.

stylistiques de son époque, surtout du point de vue harmonique. Hambourg tend à réunir les variations dans des unités plus grandes et Friedman expose ses variations comme une série de miniatures poétiques.

D'un autre côté, si Hambourg est plus proche de l'orchestre dans ses grandes variations, où il applique le *tutti* et, dans l'exécution, beaucoup de poids du bras, ses variations lyriques reviennent au pur chant au piano. Friedman, s'il est plus « digital » dans les variations brillantes (les *toccatas*) et moins orchestral, est plus orchestral dans ses textures de variations lyriques.

En parlant de la « grande manière », qui, comme nous l'avons démontré, n'impliquait aucune littéralité, il faut remarquer que ses représentants avaient des styles individuels basés sur les plus grands modèles du pianisme, incarnés par Liszt et Rubinstein. L'opposition de Friedman et de Busoni, suggérée par Allan Evans, devrait être vue dans le cadre des grandes individualités qui stylistiquement ne se correspondent pas toujours, même s'ils appartiennent à la même famille.

L'enseignement de Leschetizky fusionnait également les savoir-faire des différents pianistes de sa génération ou de la précédente. Il sut mettre à jour sa technique en rejetant le *legato* absolu de la vieille génération, provenant des doigts sans emploi du poids ou de la pression, et en adoptant des techniques plus adaptées aux pianos plus lourds. En même temps, il sut amplifier les effets à la manière de Liszt, mais ne renonça jamais au *cantabile* de Schulhoff. La grandeur de son enseignement doit résider au moins partiellement dans sa reconnaissance du potentiel des différentes écoles du piano.

Avec Mark Hambourg et Ignaz Friedman s'achève l'époque des arrangements et des variations de Paganini dans la « grande manière ». Nous avons cité Hamilton, qui constata qu'elle disparut dans les années 1940 avec le décès de Paderewski et le début de l'utilisation routinière de la technologie d'enregistrement qui permettait des modifications et des corrections (*editing*). Rachmaninov, qui écrivit la *Rhapsodie sur un thème de Paganini*, décéda en 1943. Dans la même année, Ignaz Friedman donna son dernier concert et Josef Hofmann le fit trois ans après, en 1946. Pour répondre à la question de savoir si la « grande manière » disparut définitivement avec la disparition de ces brillants pianistes, nous pouvons recourir à la réponse de Rosenthal qui estimait que chaque époque pourrait produire des musiciens de la « grande manière » si « les représentants de cette époque se donnaient la peine de cultiver ces formes de pensée⁵²⁰ ».

⁵²⁰ « Any age could produce musicians in the grand manner, he postulated, if only “the representatives of that age will take the trouble to cultivate those habits of thought.” » Mark Mitchell et Allan Evans, *Moritz Rosenthal in Words and Music*, op. cit., p. 3.

Conclusion

Dans notre corpus, Paganini a été arrangé et varié dans les styles individuels des différentes pianistes, unis dans les grands effets du piano orchestral qui trouve ses racines dans le violon de Paganini. Ces œuvres d'après Paganini peuvent servir de magnifique exemple pour l'illustration de la « grande manière ». D'un côté, elles sont un lien direct entre le piano expansif et le violon qui l'inspira à étendre ses possibilités. D'un autre côté, elles illustrent tout le chemin franchi depuis le début de la transformation de l'art du jeu du piano, passant par les optimisations de Liszt et de Busoni et jusqu'aux œuvres de la fin de la « grande manière » avec l'art du piano de Hambourg et de Friedman. Si quelques-unes, notamment celles de Liszt, sont le résultat de l'inspiration directe du violon de Paganini, les autres présentent plutôt une continuation sur le chemin de Liszt et de la « grande manière » en prenant Paganini seulement comme une icône de la virtuosité.

L'art du violon de Paganini pourrait être considéré comme une révolution dans l'art instrumental qui a apporté d'importantes innovations dans la pratique d'exécution. Ces innovations consistent, entre autres, en l'exploitation du potentiel polyphonique du violon autant que de son potentiel imitateur, en l'emploi de flageolets naturels et artificiels comme extension des sons réels, ce qui permettait au violoniste d'exécuter des textures inexécutables autrement. Il jouait sur une corde et utilisait l'archet de manière inhabituelle. Le fait que le violoniste développa ces innovations à une époque où le violon, en tant qu'instrument, était complètement développé depuis presque deux siècles contribua probablement aux rumeurs qui accompagnaient ses tournées et qui lui attribuaient des liens avec le diable.

Suite à sa rencontre avec Paganini, Liszt reconçut son pianisme et apporta des innovations dans le domaine du piano en pleine évolution : les gammes en octaves martelées, l'écriture en séquences d'accords, les glissandos chromatiques, les grands arpèges comme ceux de la sixième *Grande Étude de Paganini*, l'emploi particulier des trémolos et un grand nombre de combinaisons simultanées de différentes formes pianistiques. Elles peuvent toutes être retracées dans ses œuvres d'après Paganini, tout comme ses découvertes des lois naturelles de l'instrument. La plupart des pianistes seront d'accord pour dire que l'écriture de Liszt correspond au piano et, d'une façon particulière, au physique de l'exécutant. Les rapports de la chute et du bondissement, l'appui et l'emploi de différentes attaques et de différents mouvements dans la texture musicale répondent tous à une logique pianistique particulière dans l'écriture de Liszt. Le piano, en train de s'alourdir et de sortir du salon, demandait un grand emploi du poids des bras. Ce pianisme reconçu selon le modèle du violon de Paganini, accompagné par l'apparition du récital pianistique, fut reconnu comme la « grande manière ». Presque sans exception, dans les écrits des pianistes et des musiciens de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle, Liszt est cité comme le premier et le plus brillant représentant de ce style.

Busoni, qui reconçut sa technique entière suite à sa rencontre avec les œuvres de Liszt, reprit les formes pianistiques de ce pianiste et les adapta à ses concepts. De cette façon, il réécrivit et adapta à son pianisme plusieurs œuvres de Liszt, parmi lesquelles les *Grandes Études de Paganini* sont jouées presque autant que les versions originales de Liszt. Dans l'esprit de cette pratique, Busoni, dans sa perpétuelle découverte du contenu émotionnel de l'œuvre, produisait ses propres versions de ces œuvres pour leur rendre leur fraîcheur et leur sens primitif. La variante, comme chez Liszt, fut pour Busoni un moyen d'apprentissage et de perfectionnement. Du point de vue technique, Busoni construisit sa technique sur la base de celle de Liszt. Paul Roës nous parle de sa technique fulgurante, basée sur des divisions de passages en traits que le pianiste travaillait d'abord séparément et ensuite unissait dans de plus grandes unités. Cette pratique, liée étroitement à la chute et au bondissement subséquent de la main, utilise comme base le « phrasé technique » dont parlait Grigory Kogan.

Si Michael Zadora, élève de Busoni, suivit fidèlement les modèles pianistiques de son maître et produisit deux arrangements dans cet esprit, les styles des élèves de Leschetizky, dont l'école fut inspirée par Liszt, différaient considérablement entre eux. La classe de Leschetizky fut unique dans l'histoire du piano et produisit un grand nombre de pianistes d'exception qui marquèrent la scène musicale de la première moitié du XX^e siècle. Mark Hambourg et Ignaz Friedman, pianistes de la même école mais de styles aussi ressemblants que différents, produisirent des variations sur le thème du 24^e *Caprice* de Paganini. Les tempêtes du piano de Hambourg, dont les *Variations sur un thème de Paganini*, ressemblent réellement à une grande fantaisie de concert, différant du pianisme non moins complexe, mais éventuellement plus fin de Friedman, dont les variations s'approchent d'un cycle de miniatures contrastantes. Avec la disparition de la génération de pianistes à laquelle appartenaient Hambourg et Friedman s'acheva l'époque des pianistes de la « grande manière » et son esthétique basée sur les grands effets pianistiques et la subjectivité de l'interprète.

La présente étude donne les contours de la « grande manière du piano » et prouve les liens entre le violon de Paganini et le piano de Liszt. Les arts des deux musiciens furent marqués par des innovations techniques, de grands effets, un style expansif, imitateur et assimilateur. Nous ne pouvons toutefois pas prouver avec certitude l'appartenance de tous les pianistes mentionnés à la lignée de la « grande manière ». Nous avons remarqué que certains pianistes, comme Liszt et Rubinstein, étaient considérés comme les plus importants représentants de ce style pianistique, et que d'autres, comme Paderewski, étaient tantôt associés à la lignée de Hummel et de Chopin, tantôt à celle de Liszt. Rosenthal considérait Chopin comme l'une des sources de la grande manière, mais son style diffère de celui de Liszt. Nous avons également remarqué, dans les cas de Hambourg et de Friedman, que l'approche du piano de deux représentants de la même école peut différer considérablement. Évidemment, l'art du piano ne dépend pas toujours de l'école,

mais il est individuel et dépend de l'approche de la musique et du clavier par le pianiste. Le cas d'Artur Schnabel, qui prit un chemin artistique et stylistique différent par rapport à ses collègues de la classe de Leschetizky, en fait la preuve.

Si chez Moscheles, Hummel et Schulhoff, la base de la technique est le *legato* obtenu par les doigts, la base de la technique de la « grande manière » réside dans le bras entier et l'emploi de son poids. Roës tenta d'expliquer la technique de Busoni et celles de Chopin et de Liszt précisément en se concentrant sur la chute et le bondissement du bras. Le violon orchestral et le piano orchestral résident principalement dans l'emploi des différentes attaques et articulations qui sont les seules qui peuvent créer, sur un instrument monochrome, l'illusion orchestrale. Le relief acoustique est donc étroitement lié aux aspects mécaniques de l'exécution et au physique de l'exécutant. Les aspects de la mécanique d'exécution, comme aussi le *rubato* dont nous avons parlé, sont en lien permanent avec les aspects conceptuels et acoustiques de la musique.

Si les innovations techniques dans le domaine de l'interprétation furent le premier grand élément qui marqua la « grande manière », la perpétuelle découverte de la valeur émotionnelle de la musique fut le deuxième. L'approche de l'œuvre est avant tout créative, subjective et individuelle. Le texte musical est par conséquent traité comme un portait neutre qui attend le souffle de vie de l'interprète et qui est susceptible d'être modifié. L'approche *urtext* et le suivi fidèle des signes du texte musical sont donc opposés à la pratique des pianistes dont nous parlons, et qui, comme nous l'avons démontré, adaptaient, arrangeaient et de cette façon croyaient actualiser les œuvres qu'ils interprétaient. Avec cette pratique, ils furent fidèles à la pratique musicale du XIX^e et du début du XX^e siècle, qui préférait les transmissions créatives plutôt que les transmissions mot à mot. Nous avons appris que les interprétations de Beethoven furent marquées par de grandes libertés : Liszt invitait ses élèves à varier sa musique, Busoni recyclait et variait en permanence les œuvres qu'il jouait. Cette pratique de la variation et de la redécouverte de l'œuvre ouvre des questions sur son statut. Nous savons que la partition n'est pas l'équivalent d'une œuvre, et nous savons également que Busoni suggérait que l'interprétation, ou sa « présentation audible », ne l'était pas non plus. Nous avons appris également que Busoni, en disant que « l'homme ne peut qu'arranger ce qui existe sur terre⁵²¹ », fait allusion à une musique appartenant à la nature et brise la frontière entre la composition et l'arrangement. Peu importe donc s'il arrange lui-même quelques-uns de ses éléments ou s'il emprunte une formulation humaine, provenant d'un autre auteur, car elle n'appartient pas à l'homme.

⁵²¹ Ferruccio Busoni, *The Essence of Music and other Papers*, op. cit., p. 87-89.

Le compositeur me fait penser à un jardinier à qui on a adjugé, pour le cultiver, un terrain de petite ou de grande étendue et à qui il échoit de cueillir, au besoin d'ordonner, d'assortir ce qui pousse en un bouquet, dans le meilleur des cas d'en faire un jardin. Il incombe à ce jardinier de se saisir et de mettre en forme ce qui est à la portée de ses yeux, de ses bras (de son discernement). Ainsi, même un génie, un saint, un Bach, un Mozart, n'embrassera du regard, ne maniera et ne produira qu'un fragment de l'ensemble de la flore terrestre, un fragment infime de cet empire floral qui couvre nos planètes et dont une prodigieuse surface, pour partie trop éloignée, pour partie trop inexplorée, se dérobe aux atteints d'un individu, fût-il un géant. Et encore, la comparaison est faible dans la mesure où la flore ne fait que couvrir la terre, tandis que la musique traverse et pénètre un univers entier, invisible et inouï⁵²².

En réfléchissant au statut de l'œuvre dans la pratique des pianistes dont je viens de parler, notamment les arrangements, variantes et variations présentes dans les œuvres d'après Paganini, je trouve opportun de dire quelques mots à propos de l'ouvrage de Nelson Goodman, *Languages of art*⁵²³, qui touche partiellement le sujet du statut de l'œuvre qui nous intéresse dans ce contexte, autant que l'article de Jan Baetens, *Autographe/Allographe (À propos d'une distinction de Nelson Goodman)*⁵²⁴, qui est une réaction à l'ouvrage de Goodman. Baetens approche Goodman en partant de l'ouvrage de William John Thomas Mitchell, *Iconology*, parce que « très curieusement, le détail de l'étude de Goodman échappe en grande partie à l'analyse idéologique d'*Iconology*⁵²⁵, qui donne de si bons résultats pour tous les autres auteurs considérés ». À ce point de départ, nous remarquons que Baetens, en approchant l'œuvre de Goodman, applique la matrice de l'ouvrage de Mitchell.

Nelson Goodman propose, dans son ouvrage *Languages of art*, une distinction entre les œuvres d'art « autographiques » et les œuvres « allographiques », et avec cette dichotomie il sépare le texte de la peinture ou de la sculpture. Selon Goodman, la peinture et la sculpture appartiennent aux arts autographiques, qui n'ont qu'un seul original, dont la copie la plus exacte serait considérée comme une contrefaçon. De l'autre côté, une œuvre littéraire ou musicale appartient aux œuvres allographiques et peut être reproduite, soit dans les réimpressions du texte même, soit dans les interprétations de ce texte. Toutes ces reproductions peuvent représenter l'original, sans avoir le statut de contrefaçon. Nicolas Meeùs nous informe dans son article à ce propos que les questions d'authenticité ne doivent pas être confondues avec

⁵²² Ferruccio Busoni, *Esquisse d'une nouvelle esthétique musicale et autres écrits*, Paris, Minerve, 2018, p. 208-209.

⁵²³ Nelson Goodman, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis/Cambridge, Hackett Publishing Company, 1976.

⁵²⁴ Jan Baetens, « Autographe/allographe (À propos d'une distinction de Nelson Goodman) », *Revue philosophique de Louvain*, quatrième série, tome 86, n° 70, Louvain, Institut supérieur de philosophie et Éditions Peeters, 1988, p. 192-199.

⁵²⁵ William John Thomas Mitchell, *Iconology (Image, Text, Ideology)*, Chicago, The University of Chicago Press, 1986.

les questions esthétiques dans l'ouvrage de Goodman : rien n'implique que l'original est esthétiquement supérieur à la contrefaçon.

Jan Baetens, dans son article *Autographe/Allographe (À propos d'une distinction de Nelson Goodman)*, nous informe que William John Thomas Mitchell trouve l'ouvrage de Goodman « idéologique au niveau de son projet, [mais] non à celui de ses concepts et définitions ». Entre autres, Baetens dit ceci, qui me paraît important dans le contexte des différentes variantes d'œuvres pour piano :

C'est parce que nous considérons autrement un original et une copie et que ce savoir a des incidences sur notre jugement de l'ensemble dont relève l'œuvre en question, que la question de savoir si l'on a affaire ou non à un faux est un problème esthétiquement important. Dans l'esthétique, voir et savoir convergent.

[...]

On touche là à des problèmes d'attribution où le problème du vrai et du faux devient ouvertement idéologique : qu'un tableau cesse d'être, non pas moins beau, mais statutairement différent le jour où il cesse d'être attribué à tel ou tel maître ne semble pas un fait universel⁵²⁶.

L'arrangement dans la musique est souvent vu comme un simple dérivé, et donc statutairement inférieur par rapport à l'original. L'œuvre musicale est donc considérée comme un produit final, non pas comme un potentiel. Sans entrer dans les détails moins pertinents pour notre sujet de l'article de Baetens, je citerai encore deux paragraphes dans lesquels il touche précisément au moment créatif qui anticipe ce que Goodman considère comme une œuvre.

Or, la manière dont Goodman aborde ce problème du côté de l'autographie n'est guère plus satisfaisante. En ce qu'il nomme « original » le résultat d'un processus élaborationnel, Goodman (dont la position sur ce point est tout à fait exemplaire) n'oublie pas le travail dont l'œuvre n'est toujours qu'une retombée (ou qu'une des retombées possibles). Dans un mouvement déterministe, il le neutralise pourtant, il l'annule en n'admettant nulle tension entre le projet et sa mise en œuvre, laquelle se réduit à une pure application mécanique⁵²⁷.

Le point que Baetens touche a également été approché par Busoni dans ses réflexions à propos de l'arrangement : l'idée abstraite s'adapte au médium de destination, et c'est dans ce processus que nous remarquons la tension mentionnée par Baetens. L'idée se « matérialise » en passant par des processus créatifs. Liszt, en transformant ses œuvres de manière permanente, tentait de maintenir en vie cette impulsion créatrice, et Busoni continua sur ce même chemin.

⁵²⁶ Jan Baetens, « Autographe/allographe (À propos d'une distinction de Nelson Goodman) », *op. cit.*, p. 194-195.

⁵²⁷ *Ibid.*, p. 199.

Dans la partie finale de son article, Baetens conclut ainsi, ce qui peut être considéré comme central dans l'art des pianistes de la « grande manière » :

[E]n résolvant le problème de l'origine et de la divergence vrai/faux à hauteur de l'opposition entre arts auto- et allographes, en n'y voyant donc qu'un simple problème de reproduction (ici infaisable, là autorisée), Goodman situe la question *en aval* de l'œuvre produite. Aurait-il considéré non moins *l'amont*, que la conclusion se serait imposée de la nature non originaire de l'œuvre dite originale⁵²⁸.

Baetens met en valeur le *processus* et attribue à l'œuvre le statut de sa manifestation, exactement comme le firent les pianistes de la « grande manière ». Il me semble que dans le cas de Liszt, qui invitait ses élèves à varier ses œuvres et donc à une interprétation de ses œuvres qui s'étendait jusqu'à l'arrangement, ainsi que dans celui de Busoni, qui invitait les pianistes à arranger les œuvres pour orgue de Bach, qui variait les œuvres de Liszt et mentionnait qu'il n'y avait rien de définitif dans ses variantes, ces compositeurs voyaient l'œuvre presque comme un moment du processus créatif capturé par la notation. Les variantes de ces deux pianistes, tout comme les interprétations de Friedman, démontrent la perpétuelle création dont l'arrangement est une partie constitutive.

De l'ouvrage de Goodman et de l'article de Baetens, nous pouvons tirer les conclusions suivantes :

- La question de l'original et de la contrefaçon est une question idéologique qui influence forcément le statut esthétique de l'œuvre, car « voir et savoir convergent ».
- Si, dans l'approche de l'art, nous prenons en premier lieu en considération le processus créatif qui précède une œuvre au lieu de considérer le produit final comme point de référence, l'entière question de l'« originalité » disparaît, autant que sa connotation idéologique.

L'interprétation, étant temporelle, n'est pas un produit, mais un processus. De notre temps, où l'interprétation est souvent comparée à un enregistrement audio, donc encore un produit, ce fait est perdu de vue. Chez les pianistes-compositeurs se mêlaient le côté processus et le côté produit de la création : si le côté *processus*, déplacé dans le domaine de la composition, ne leur permettait pas de s'arrêter à une version de l'œuvre mais les invitait à la varier en permanence (comme l'interprétation est toujours

⁵²⁸ *Ibid.*

variable), le côté *produit*, déplacé dans le domaine de l'interprétation, les invitait à modifier au niveau textuel ce qu'ils interprétaient.

L'arrangement dans ce sens trouvera son espace quelque part entre le produit et le processus interprétatif. La « grande manière », comme le violon de Paganini, est la conséquence, comme Moritz Rosenthal l'a constaté, des « grands enthousiasmes » créatifs. Nous les identifions en ce qui concerne les innovations techniques autant que dans ce qui est la créativité interprétative et, de manière plus générale, musicale, vu que ces arrangements et variantes touchent le domaine de la composition.

**Annexes : productions musicales et scientifiques pendant la
préparation de la thèse**

Annexe I : productions musicales en relation avec le sujet de la thèse

Dans la période 2013-2018, l’auteur de la présente étude s’est produit, en tant que pianiste concertiste, en récital et comme en soliste avec des orchestres symphoniques. Les représentations ont eu lieu en France, en Croatie, en Argentine, au Japon, en Angleterre, en Espagne et en Russie.

I.1. Concerts

Tableau 3 : concerts en relation avec le sujet de la thèse

Date et type de concert	Lieu / Festival	Programme
15 février 2014 : récital	Amphithéâtre de la Cité de la musique, Paris (France)	L. van Beethoven : <i>Sonate</i> op. 13 ; A. Scriabine : <i>Fantaisie</i> op. 28 ; F. Liszt : <i>Réminiscences de Norma</i>
21 septembre 2014 : récital	Musée national de Tokyo (Japon)	L. van Beethoven : <i>Sonate</i> op. 13 ; I. Maček : <i>Thème et variations</i> ; F. Chopin : <i>Grande Polonaise brillante précédée d’un Andante spianato</i> , <i>Nocturne</i> op. 48 n° 1 ; I. Maček : <i>Intermezzo</i> ; F. Liszt : <i>Rhapsodies hongroises</i> n° 2 et 10
25 octobre 2014 : récital	Espace Saint-Laurent, Verneuil-sur-Avre (France)	L. van Beethoven : <i>Sonate</i> op. 13 ; I. Maček : <i>Thème et variations</i> ; F. Chopin : <i>Grande Polonaise brillante précédée d’un Andante spianato</i> ; M. Ravel : <i>Gaspard de la nuit : Trois poèmes pour piano</i> ; F. Liszt : <i>Études d’exécution transcendante d’après Paganini</i> n°s 3-6
15 novembre 2014 : récital	Yokohama International Piano Concert, Salle Minato Mirai, Yokohama (Japon)	L. van Beethoven : <i>Sonate</i> op. 13 ; A. Scriabine : 2 <i>Poèmes</i> op. 32, <i>Fantaisie</i> op. 28, <i>Deux morceaux</i> op. 57 ; F. Liszt : <i>Réminiscences de Norma</i>
3 décembre 2014 : récital	Théâtre national de Rijeka (Croatie)	I. Maček : <i>Sonatine</i> , <i>Intermezzo</i> , <i>Thème et variations</i> ; <i>Prélude et Toccate</i> ; M. Ravel : <i>Gaspard de la nuit : Trois poèmes pour piano</i> ; F. Liszt : <i>Études d’exécution transcendante d’après Paganini</i> n°s 3-6
27 et 29 mars 2015 : concerts avec orchestre	Philharmonie de Paris, Orchestre du Conservatoire de Paris	F. Liszt : <i>Danse macabre</i>
11 avril 2015 : récital	Festival international de piano du Théâtre Mariinsky, Saint-Pétersbourg (Russie)	C. Franck : <i>Sonate pour violon et piano</i> ; F. Liszt : <i>Réminiscences de Norma</i>
7 juin 2015 : récital	Église Saint-Gilles de Fougny, Bourg-Saint-Léonard (France)	L. van Beethoven : <i>Sonate</i> op. 109 ; A. Scriabine : <i>Sonata</i> n° 2 ; F. Chopin : <i>Polonaise</i> op. 53 ; I. Maček : <i>Intermezzo</i> , <i>Thème et variations</i> ; F. Liszt : 6 <i>Grandes Études de Paganini</i>
14 juin 2015 : récital	Pavillon du Schlossgarten, Karlsruhe (Allemagne)	L. van Beethoven : <i>Sonate</i> op. 109 ; A. Scriabine : <i>Sonata</i> n° 2 ; I. Maček : <i>Intermezzo</i> , <i>Thème et variations</i> ; F. Liszt : 6 <i>Grandes Études de Paganini</i>
8 septembre 2015 : récital	Teatro El Círculo, Rosario (Argentine)	L. van Beethoven : <i>Sonate</i> op. 109 ; A. Scriabine : <i>Sonata</i> n° 2 ; I. Maček : <i>Intermezzo</i> , <i>Thème et variations</i> ; F. Liszt : 6 <i>Grandes Études de Paganini</i>
9 septembre 2015 : récital	Festival internacional de Piano « Chopiniana », Buenos Aires (Argentine)	L. van Beethoven : <i>Sonate</i> op. 109 ; A. Scriabine : <i>Sonata</i> n° 2 ; F. Liszt : 6 <i>Grandes Études de Paganini</i>

10 septembre 2015 : récital	Festival Septiembre musical, Teatro San Martín, Tucumán (Argentine)	L. van Beethoven : <i>Sonate</i> op. 109 ; A. Scriabine : <i>Sonate</i> n° 2 ; I. Maček : <i>Intermezzo, Thème et variations</i> ; F. Liszt : <i>6 Grandes Études de Paganini</i>
15 septembre 2015 : récital	Teatro Argentino, La Plata (Argentine)	L. van Beethoven : <i>Sonate</i> op. 109 ; A. Scriabine : <i>Sonate</i> n° 2 ; I. Maček : <i>Intermezzo, Thème et variations</i> ; F. Liszt : <i>6 Grandes Études de Paganini</i>
3 octobre 2015 : récital	Imai Atsushi Memorial Hall, Odate (Japon)	I. Maček : <i>Thème et variations</i> ; A. Scriabine : <i>Sonate</i> n° 2 ; F. Chopin : <i>Scherzo</i> op. 2°, <i>Polonaise</i> op. 53 ; F. Liszt : <i>6 Grandes Études de Paganini</i>
6 novembre 2015 : récital	Festival de la musique croate à Vienne, Altes Rathaus, Vienne (Autriche)	I. Maček : <i>Prélude et Toccata, Intermezzo, Thème et variations</i> ; A. Scriabine : <i>Sonate</i> n° 2 ; S. Rachmaninov : <i>Moments musicaux</i> n° 2-4 ; F. Liszt : <i>6 Grandes Études de Paganini</i>
17 décembre 2015 : récital	Museum Geelvinck, Amsterdam (Pays-Bas)	L. van Beethoven : <i>Sonate</i> op. 109 ; I. Maček : <i>Intermezzo</i> ; A. Scriabine : <i>Sonate</i> n° 2 ; F. Liszt : <i>6 Grandes Études de Paganini</i>
7 mars 2016 : récital	Auditorio de Vitacura, Santiago du Chili	L. van Beethoven : <i>Sonate</i> op. 109 ; I. Maček : <i>Intermezzo</i> ; F. Liszt : <i>6 Grandes Études de Paganini</i>
29 juillet 2016 : récital	Festival de música clásica « Pianino », Valldemossa (Espagne)	Scarlatti-Tausig : <i>Sonates</i> L.413 et L.375 ; L. Van Beethoven : <i>Sonate</i> op. 27 n° 2 ; I. Maček : <i>Intermezzo, Thème et variations</i> ; F. Liszt : <i>6 Grandes Études de Paganini</i> ;
2 août 2016 : récital	Festival de piano « Torre de Canyamel », Canyamel (Espagne)	Scarlatti-Tausig : <i>Sonates</i> L.413 et L.375 ; L. Van Beethoven : <i>Sonate</i> op. 27 n° 2 ; I. Maček : <i>Intermezzo, Thème et variations</i> ; F. Liszt : <i>6 Grandes Études de Paganini</i>
22 septembre 2016 : récital	Musée national de Tokyo (Japon)	F. Liszt : <i>Nocturne</i> n° 3 ; L. van Beethoven : <i>Sonate</i> op. 27 n° 2 ; I. Maček : <i>Toccata</i> ; F. Liszt : <i>Grandes Études de Paganini, Rigoletto. Paraphrase de concert</i>
5 novembre 2016 : récital	Théâtre national de Rijeka (Croatie)	F. Liszt : <i>Sonate en si mineur, 6 Grandes Études de Paganini</i>
11 novembre 2016 : récital	Usina del arte, Buenos Aires (Argentine)	F. Liszt : <i>Sonate en si mineur, 6 Grandes Études de Paganini</i>
23 mars 2017 : concert avec orchestre	Salle Vatroslav Lisinski, Orchestre de la Radiotélévision croate, Zagreb (Croatie)	F. Liszt : <i>Concerto pour piano et orchestre</i> n° 1
27 mai 2017 : concert avec orchestre	Salle Vatroslav Lisinski, Orchestre de la Radiotélévision croate, Zagreb (Croatie)	F. Liszt : <i>Concerto pour piano et orchestre</i> n° 2
8 août 2017 : récital	Festival d'été de Dubrovnik (Croatie)	F. Liszt : <i>4 Valses oubliées, Après une lecture du Dante : Fantasia quasi sonata, Miserere</i> (Verdi), <i>Grandes Études de Paganini</i>
13 août 2017 : récital	Festival Liszt en Provence (France)	F. Liszt : <i>4 Valses oubliées, Après une lecture du Dante : Fantasia quasi sonata, Miserere</i> (Verdi), <i>Grandes Études de Paganini</i>
22 novembre 2017 : récital	Centre culturel Culttz, Kawasaki (Japon)	I. Maček : <i>Intermezzo, Thème et variations</i> ; F. Liszt : <i>Après une lecture du Dante : Fantasia quasi sonata, 6 Grandes Études de Paganini</i>
7 avril 2018 : récital	Studio des Mimidjis, Orbec (France)	F. Liszt : <i>Après une lecture du Dante : Fantasia quasi sonata, Grandes Études de Paganini</i> Ferruccio Busoni : <i>Introduzione e Capriccio</i> (Paganinesco) ; Michael Zadora : <i>Eine Paganini-Caprice</i> ; Ignaz Friedman : <i>Paganini-études</i> op. 47b

I.2. Éditions discographiques

LISZT, Franz, « Grandes études de Paganini / 6 Études d'exécution transcendante d'après Paganini », *Liszt Complete Piano Music, Vol. 42 (Goran Filipec)*, Naxos Records 8.573458, 2016.

Paganini at the Piano : Arrangements and Variations by Hambourg, Busoni, Zadora, Friedman, Papandopulo (Goran Filipec), Grand Piano Records GP 796, 2018.

LISZT, Franz, « Dances - Valses oubliées / Czárdás / Grand galop chromatique », *Liszt Complete Piano Music, Vol. 49 (Goran Filipec)*, Naxos Records 8.573705, 2018.

LISZT, Franz, « Poems - Prolégomènes à la Divina Commedia, Erster Mephisto-Walzer, Consolations », *Liszt Complete Piano Music, Vol. 51 (Goran Filipec)*, Naxos Records 8.573794, 2018.

Annexe II : productions musicales en marge du sujet de la thèse

II.1. Concerts

Tableau 4 : concerts en marge du sujet de la thèse

Date et type de concert	Lieu / Festival	Programme
8 mai 2014 : récital	Ambassade de la République de Croatie au Japon, Tokyo	L. van Beethoven : <i>Sonate</i> op. 13 ; I. Maček : <i>Intermezzo, Sonatine</i> ; S. Prokofiev : <i>Sonate</i> n° 7
10 octobre 2015: concert avec orchestre	Théâtre national de Rijeka, Orchestre de l'Opéra (Croatie)	I. Maček : <i>Concertino</i>
22 février 2016: concert avec orchestre	Teatro San Martín, Orquesta estable de la Provincia, Tucumán (Argentine)	P. I. Tchaikovsky : <i>Concerto pour piano et orchestre</i> op. 23

II.2. Éditions discographiques

MAČEK, Ivo, *Piano Music, Violin Sonata* (Goran Filipec, Silvia Mazzon), Grand Piano Records GP681, 2014.

SCARLATTI, Domenico, *21 Keyboard Sonatas (Goran Filipec)*, Naxos Records 8.573590, 2017.

BERSA, Blagoje, *Complete Piano Music Vol. 1 (Goran Filipec)*, Grand Piano Records GP767, 2018.

BRAGA-SANTOS, Joly, *Piano Concerto, Symphonic Ouvertures Nos. 1 & 2 (Goran Filipec, Royal Liverpool Philharmonic Orchestra)*, Naxos Records, 573903, 2018.

Annexe III : articles publiés et interventions

III.1. Articles

FILIPEC, Goran, « Ferruccio Busoni : un prophète entre la composition et la transcription », *La revue du Conservatoire*, 6^e numéro, Paris, Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, décembre 2017.

III.2. Interventions

Intervention dans le cadre des Journées d'études 2017-2018, Doctorat de Musique Recherche et Pratique, Conservatoire de Paris / Sorbonne-Université : *Paganini dans les mains des pianistes de la grande manière : Franz Liszt, Ferruccio Busoni, Michael Zadora, Mark Hambourg et Igraz Friedman*, Salon Vinteuil, Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, 22 mars 2018.

Intervention dans le cadre des Journées d'études 2016-2017, Doctorat de Musique Recherche et Pratique, Conservatoire de Paris / Université Paris-Sorbonne : *Jouer Paganini au piano*, Salon Vinteuil, Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, 25 avril 2017.

Sources et bibliographie

I. Sources

I.1. Partitions

BEETHOVEN, Ludwig van, *Sonaten und andere Werke*, vol. 5, éditées par Hans von Bülow, Stuttgart, Cotta, s.d.

BERLIOZ, Hector, *Grande Symphonie Fantastique, arrangée pour le Pianoforte par Franz Liszt*, Vienne, Trentsensky & Vieweg, s.d.

BUSONI, Ferruccio (éd.), *The Well-Tempered Clavichord by Johann Sebastian Bach: Revised, Annotated and Provided with Parallel Examples and Suggestions for the Study of Modern Pianoforte Technique*, New York, Schirmer, 1894.

BUSONI, Ferruccio, *An die Jugend*, Leipzig, J. H. Zimmermann, 1909.

BUSONI, Ferruccio, *Liszt-Busoni, Andantino capriccioso*, Étude Nr. 2 nach Paganinis Capricen, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1917.

BUSONI, Ferruccio, *Liszt, La campanella*, Étude Nr. 3 nach Paganini, für Klavier, bearbeitet von Ferruccio Busoni, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1916.

BUSONI, Ferruccio, *Paganini-Liszt, Tremolo*, Étude Nr. 1, Eine Transkriptionstudie, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1914.

BUSONI, Ferruccio, *Paganini-Liszt, Arpeggio*, Étude Nr. 4, Eine Transkription-Studie von Ferruccio Busoni, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1923.

BUSONI, Ferruccio, *Paganini-Liszt, La Chasse*, Étude Nr. 5, Eine Transkription-Studie von Ferruccio Busoni, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1914.

BUSONI, Ferruccio, *Paganini-Liszt, Thema mit Variationen*, Étude Nr. 6, Eine Transkription-Studie von Ferruccio Busoni, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1914.

BUSONI, Ferruccio, *An die Jugend*, Leipzig, J. H. Zimmermann, 1909.

BUSONI, Ferruccio, *Klavierübung in 5 Teilen*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1918-1922.

BUSONI, Ferruccio, *Klavierübung in 10 Büchern*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1925.

CHOPIN, Frédéric, *Grosses Concert in E moll für Klavier und Orchester bearbeitet von Carl Tausig*, Berlin, Ries & Erler, s.d.

CHOPIN, Frédéric, *Balladen und Impromptus*, Ignaz Friedman (éd.), Leipzig, Breitkopf & Härtel, EB 3815, 1913.

CHOPIN, Frédéric, *Études*, Ignaz Friedman (éd.), Leipzig, Breitkopf & Härtel, EB 3817, 1913.

CHOPIN, Frédéric, *Polacche*, Guido Agosti (éd.), Milan, Edizioni Curci, 1970.

CHOPIN, Frédéric, *Polacche*, Attilio Brugnoli (éd.), Milan, Ricordi, 1987.

CHOPIN, Frédéric, *Polonaises*, Ignaz Friedman (éd.), Leipzig, Breitkopf & Härtel, EB 8323, réimpression de EB 3813, 1913.

CHOPIN, Frédéric, *Scherzo pour le piano* [op. 20], Paris, Schlesinger, 1832.

CZIFFRA, Georges, *Transcriptions Vol. I*, Frankfurt, C. F. Peters, 1995.

FRIEDMAN, Ignaz, *Vorbereitende Studien zur höherenn Technik*, Copenhague et Leipzig, Wilhelm Hansen, 1918.

FRIEDMAN, Ignaz, *Problèmes techniques* op. 19, Leipzig, C. Röder, s.d.

FRIEDMAN, Ignaz, *Studien über ein Thema von Paganini*, op. 47b, Londres, Musica Obscura Editions, s.d.

HAMBOURG, Mark, *Variations sur un Thème de Paganini*, Mainz, B. Schott's Söhne, 1902.

LESCHETIZKY, Theodor, *Andante finale de Lucia di Lammermoor*, Berlin, Schlesinger'sche Buch und Musikhandlung, s.d.

LESCHETIZKY, Theodor, *Second nocturne*, Moscou, P. Jurgenson, s.d.

LESCHETIZKY, Theodor, *14 Ausgewählte Stücke*, Leipzig, Rachter, s.d.

LISZT, Franz, *Ave Maria, Lied von Fr. Schubert*, Vienne, Diabelli, 1838.

LISZT, Franz, *Carnaval de Venise*, Stuttgart, Cornetto, 2002.

LISZT, Franz, « *Grande fantaisie de bravoure sur La clochette* », *Musikalische Werke. Serie II, vol. 2*, Leipzig, Breitkopf, 1911.

LISZT, Franz, *Neue Liszt-Ausgabe, Serie I, vol. 1*, Budapest, Editio Musica Budapest, 1970.

LISZT, Franz, *Neue Liszt-Ausgabe, Serie I, vol. 2*, Budapest, Editio Musica Budapest, 1971.

LISZT, Franz, *Neue Liszt-Ausgabe, Serie I, vol. 7*, Budapest, Editio Musica Budapest, 1974.

LISZT, Franz, *Neue Liszt-Ausgabe, Serie I, vol. 9*, Budapest, Editio Musica Budapest, 1981.

LISZT, Franz, *Neue Liszt-Ausgabe, Serie 2, vol. 1*, Budapest, Editio Musica Budapest, 1990.

LISZT, Franz, *Grandes études de Paganini*, Leipzig, Breitkopf, 1851.

LISZT, Franz, *Musikalische Werke, série II, vol. 3*, Leipzig, Breitkopf, 1911.

LISZT, Franz, *Réminiscences de Don Juan*, édité par Ferruccio Busoni, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1918.

LISZT, Franz, *Variations de bravoure pour piano sur des thèmes de Paganini*, Budapest, Editio Musica Budapest, 1989.

PAGANINI, Nicolò, *24 Capricci per violino solo*, Milan, Ricordi, 1836.

SCHÖNBERG, Arnold, *Klavierstück* op. 11 N° 2 von, Konzertmässige interpretation von Ferruccio Busoni, Leipzig, Universal-Edition, 1910.

SCHUMANN, Robert, *Drei Romanzen*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1840.

SCHUMANN, Robert, *Études pour le Pianoforte d'après les Caprices de Paganini*, op. 3, Leipzig, Friedrich Hofmeister, s.d.

SCHUMANN, Robert, *6 études de concert d'après les Caprices de Paganini* op. 10, dans *Robert Schumanns Werke*, Serie VII : Für Pianoforte zu zwei Händen, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1885.

STRADAL, August, *Bravour-Studie nach einer Caprice von Paganini*, Leipzig, J. Schuberth, 1900.

STRADAL, August, *Bravourstudie nach Themen von Nicolaus Paganini*, Leipzig, J. Schuberth, 1902.

THALBERG, Sigismond, *Fantaisie sur des thèmes de l'opéra Moïse de G. Rossini* op. 33, Leipzig, Breitkopf & Härtel, s.d.

ZADORA, Michael, *Eine Paganini Caprice*, Leipzig, William Hansen, 1911.

ZADORA, Michael, *Paganini-Caprice n° 19*, Leipzig, William Hansen, 1913.

I.2. Sources imprimées (écrites avant 1952)

BARTHOLONI, Jean, « Liszt au Conservatoire de Genève en 1835 et 1836 », *Pages d'art : revue mensuelle suisse illustrée*, Genève, Sonor, 1921, p. 359-366.

BAUER, Harold, *His Book*, New York, W.W. Norton & Company, 1948.

BRÉE, Malwine, *The Groundwork of the Leschetizky Method*, New York, Schirmer, 1902.

BOISSIER, Caroline, *Liszt Pédagogue : leçons de piano données par Liszt à Mademoiselle Valérie Boissier à Paris en 1832*, Genève, Slatkine, 1976.

BROSSARD, Sébasien de, *Dictionnaire de musique, contenant une explication des termes grecs, latins, italiens et français les plus usités dans la musique*, Paris, Christophe Ballard, 1703.

BUSONI, Ferruccio, *Letters to his wife, translated by Rosamond Ley*, Londres, Edward Arnold & Co., 1938.

BUSONI, Ferruccio, *Lo sguardo lieto*, Milan, Il saggiatore, 1977.

BUSONI, Ferruccio, *Schoenberg – Busoni, Schoenberg – Kandinsky: Correspondances, textes*, Genève, Contrechamps, 1995.

BUSONI, Ferruccio, *L'esthétique musicale*, trad. de Daniel Dollé et Paul Masotta, éd. de Pierre Michel, Paris, Minerve, 1990.

BUSONI, Ferruccio, *Scritti e pensieri sulla musica*, édité par Luigi Dallapiccola et Guido M. Gatti, Milano, Ricordi, 1954.

BUSONI, Ferruccio, *The essence of music and other papers*, New York, Dover, 1966.

- CHANLER, Winthrop, *Roman Spring*, Boston, Little, Brown and Company, 1943.
- CONESTABILE, Giancarlo, *Vita di Niccolò Paganini da Genova*, Perugia, Vincenzo Bartelli, 1851.
- FAY, Amy, *Music-Study in Germany*, Chicago, A.C. McClurg & Company, 1886.
- FETIS, François-Joseph, *Biographie universelle des musiciens*, Paris, Librairie de Firmin Didot, 1835-1844.
- FETIS, François-Joseph et MOSCHELES, Ignaz, *Méthode des méthodes*, Paris, Schlesinger, 1840.
- FETIS, François-Joseph, *Notice biographique sur Nicolò Paganini*, Paris, Schonenberger, 1851.
- FILS, l'Abbé le, *Principes de violon*, Paris, Geradin, 1761, p. 72-73.
- GÖLLERICH, August, *The Piano Master Classes of Franz Liszt*, [traduit et édité par Richard Luis Zimdars], Bloomington, Indiana University Press, 1996.
- GUHR, Karl, *L'Art de jouer du violon de Paganini*, Paris, Les fils de B. Schott, s.d.
- HOFMANN, Josef, *Piano Playing with Piano Questions Answered*, Philadelphie, Theodore Presser, 1920.
- HAMBOURG, Mark, *From Piano to Forte*, Londres, Cassell and Company, 1931.
- HAMBOURG, Mak, *How to play the piano*, Philadelphie, Theodore Presser Company, 1922.
- HAMBOURG, Mark, *The Eight Octave*, Londres, Williams and Norgate, 1951.
- HUNEKER, James, *Franz Liszt*, New York, Charles Scribner's Sons, 1911.
- HUNEKER, James, *Unicorns*, New York, Charles Scribner's Sons, 1917.
- LAPHALÈQUE, Georges Imbert de, *Notice sur le célèbre violiniste Nicolo Paganini*, Paris, E. Guyot, 1830.
- LISZT, Franz, *Gesammelte Schriften*, IV^e volume, Leipzig, Breitkopf, 1910.
- MARA, La (éd.), *Franz Liszts Briefe, Achter Band: 1823-1886.*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1905.
- MARA, La (éd.), *Franz Liszt's Briefe, Erster Band. Von Paris bis Rom.*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1893, p. 7-8.
- MARMONTEL, Antoine, *Conseils d'un professeur sur l'enseignement technique et esthétique*, Paris, Au Menestrel, 1906.
- MASON, William, *Memories of a Musical Life*, New York, The Century Co, 1901.
- NIEMANN, Walter *Meister des Klaviers*, Berlin, Schuster & Loeffler, 1919.
- RAMANN, Lina, *Liszt Pädagogium, a cura di Rosana Dalmonte*, Bologna, Libreria musicale Italiana, 2011.
- RAMANN, Lina, *Lisztiana*, Mainz, Schott, 1983.

Revue et gazette musicale de Paris, septième année, 23 août 1840, n° 50.

ROËS, Paul, *La musique et l'artisan du piano*, Paris, Henry Lemoine, 1939.

ROËS, Paul, *La technique fulgurante de Busoni*, Paris, Henry Lemoine, 1941.

ROËS, Paul, *L'élément fondamental de la technique du jeu chez Liszt et Chopin*, Paris, Henry Lemoine, 1937.

SCHUMANN, Robert, *Music and Musicians*, trad. de Fanny Raymond Ritter, Londres, William Reeves, 1891.

SCHUMANN, Robert, *Schumann on Music: A Selection from the Writings*, trad. de Henry Pleasants, Mineola, Dover, 2012.

POTOCKA, Angèle, *Theodore Leschetizky, An Intimate Study of the Man and the Musician*, New York, The Century CO, 1903.

WIECK, Friedrich, *Piano and Song*, Boston, Lockwood, Brooks & Company, 1875.

WOOD, Henry J., *My Life of Music*, London, Victor Gollancz, 1938.

II. Bibliographie

ADKINS, Cecil et DICKINSON, Alis, *Doctoral dissertations in Musicology (February 1984 – April 1995)*, American Musicological Society, 1996.

AUH, Mi Jai Youn, *Piano Variations by Brahms, Liszt, and Friedman on a Theme by Paganini*, D.M.A., Indiana University, 1980.

BARIZZA, Andrea, MORABITO, Fulvia, *Niccolò Paganini: Diabolus in Musica*, Turnhout, Brepols Publishers, 2010.

BARTOLI, Jean-Pierre Bartoli et ROUDET, Jeanne, *L'essor du romantisme : la fantaisie pour clavier de Carl Philipp Emanuel Bach à Franz Liszt*, Paris, J. Vrin, 2013.

BELLAK, Richard Charles, *Compositional Technique in the Transcriptions of Franz Liszt*, Ph.D., University of Pennsylvania, 1976.

BORER, Philippe, *The twenty-four caprices of Niccolò Paganini: Their significance for the history of violin playing and the music of the Romantic era*, University of Tasmania, 1995.

BORODIN, Boris, *Istoriya fortepiannoi transkripciyi* [L'histoire de la transcription pour piano], Moscou, Deko-VS, 2011.

BOWERS, Faubion, *The New Scriabin*, New York, St. Martin's Press, 1973.

BRENDEL, Alfred, *Music, Sense and Nonsense: Collected Essays and Lectures*, Londres, Briteback Publishing, 2015.

- BROWER, Harriette, *Piano Mastery*, [édité avec une introduction par Jeffrey Johnson], New York, Dover, 2003.
- CARENCO, Céline, « De l'orchestre de Berlioz au piano de Liszt : les transcriptions d'Harold en Italie », *Revue de musicologie*, tome 99, Lyon, Société française de musicologie, 2013.
- CHASINS, Abram, *Speaking of pianists*, New York, Alfred A. Knopf, 1961.
- CHIANTORE, Luca, *Historia de la técnica pianística*, Madrid, Alianza Música, 2001.
- COOPET, Peter, *Style in Piano Playing*, London, Calder, 1975.
- CODIGNOLA, Arturo, *Paganini intimo*, Bergamo, Industrie Poligrafiche Nava, 1935.
- COULING, Della, *Ferruccio Busoni, a musical Ishmael*, Lanham, Scarecrow Press, 2004.
- DENT, Edward Joseph, *Ferruccio Busoni, A Biography*, Londres, Eulenburg Books, 1974.
- DAVIES, Stephen, *Musical Works & Performances*, Oxford, Claredon Press, 2001.
- DEVOTO, Mark, « The Russian Submediant in the Nineteenth Century », *Current Musicology* n° 59, New York, Columbia University, 1995, p. 48-76.
- EIGELDINGER, Jean-Jacques, *Chopin vu par ses élèves*, Paris, Fayard, 2006.
- EVANS, Allan, *Ignaz Friedman, Romantic Master Pianist*, Bloomington, Indiana University Press, 2009.
- FAUQUET, Joël-Marie, « Quand le diable s'en mêle...Damnation ou rédemption du virtuose », *Romantisme* n° 128, 2005, p. 35-50.
- FILIPEC, Goran, « Ferruccio Busoni : un prophète entre la composition et la transcription », *La revue du Conservatoire*, 6^e numéro, Paris, Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, décembre 2017.
- FROUD, Nathalie, *La virtuosité dans les études pour piano publiées à Paris au dix-neuvième siècle*, thèse de doctorat de l'Université Paris-Sorbonne, 2001. GUT, Serge, *Liszt*, Paris, Editions de Fallois, 1989.
- GOERTZEN, Valerie Woodring, « By Way of Introduction : Preluding by 18th and Early 19th Century Pianists », *Journal of Musicology*, 14/3, 1996, p. 319-322.
- GUYMER, Sheila, « Eloquent Performance: The Pronunciation of Topics », Danuta Mirka (éd.), *The Oxford Handbook of Topic Theory*, Oxford, Oxford University Press, 2014, p. 577-600.
- HARASZTI, Émile, *Franz Liszt*, Paris, Éditions A. et J. Picard, 1967.
- HINSON, Maurice, *The Pianist's Guide to Transcriptions, Arrangements, and Paraphrases*, Bloomington, Indiana University Press, 2000.
- HOROWITZ, Joseph, *Arrau parle, Conversations avec Joseph Horowitz*, trad. de André Tubeuf, Paris, Gallimard, 1982.
- HORTON, Julian, « Listening to Topics in the Nineteenth Century », Danuta Mirka (éd.), *The Oxford Handbook of Topic Theory*, Oxford, Oxford University Press, 2014, p. 642-664.

HOWARD, Vernon A, « Virtuosity as a Performance Concept: A Philosophical Analysis », *Philosophy of Music Education Review*, vol. 5, n° 1, Indiana University Press, p. 42-54.

HULLAH, Annette, *Theodor Leschetizky*, Londres, John Lane, 1906.

Interpréter Chopin, actes du colloque de la Philharmonie de Paris, Paris, Cité de la musique, 2005.

IVANOVITCH, Roman, « The Brilliant Style », *The Oxford Handbook of Topic Theory*, Danuta Mirka (éd.), *The Oxford Handbook of Topic Theory*, Oxford, Oxford University Press, 2014, p. 330–356.

JANKELEVITCH, Vladimir, *Liszt et la rhapsodie*, Paris, Plon, 1978.

JENSEN, Frederick, *Schumann*, Oxford, Oxford University Press, 2001.

JOHNSON, Jeffrey, *Piano Lessons in the Grand Style from the Golden Age of the Etude Music Magazine*, New York, Dover, 2003.

KAWABATA, Mai, *Paganini: The 'Demonic' Virtuoso*, Suffolk, The Boydell Press, 2013.

KIRKENDALE, Warren, « Segreto Comunicato da Paganini », *Journal of the American Musicological Society*, vol. 18, no 3, Berkeley, University of California Press, 1965, p. 394-407.

KNYT, Erinn Elizabeth, « Ferruccio Busoni and the “Halfness” of Frédéric Chopin », *The Journal of Musicology*, vol. 34, n° 2, Berkeley, University of California, P. 241–280.

KNYT, Erinn Elizabeth, *Ferruccio Busoni and the Ontology of the Musical Work: Permutations and Possibilities*, Ph.D., Stanford university, 2010.

KNYT, Erinn Elizabeth, « ‘How I Compose’: Ferruccio Busoni’s Views about Invention, Quotation, and the Compositional Process », *The Journal of Musicology*, vol. 27, p. 224–264, University of California Press, 2010.

KOGAN, Grigoriï, *Busoni as a Pianist, translated and annotated by Svetlana Belsky*, University of Rochester Press, 2010.

KREGOR, Jonathan, *Liszt as Transcriber*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012.

LÉONARD-ROQUES, Véronique (éd.), *Figures mythiques - Fabrique et métamorphoses*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2008.

LISZT, Franz, *Correspondance*, Paris, Éditions Jean-Claude Lattès, 1987.

LITTLEWOOD, Julian, *The Variations of Johannes Brahms*, Suffolk, Boydell & Brewer, 2004.

LUZZATI, Constance, *Du clavecin à la harpe, Transcription du répertoire français du XVIIIe siècle*, Paris, thèse de doctorat de Université Paris-Sorbonne, 2014.

MACDONALD, Claudia, « Schumann's Piano Practice : Technical Mastery and Artistic Ideal », *The Journal of Musicology*, Berkeley, California University Press, vol. 19, n° 4, 2002, p. 527-563.

MARK, Thomas Carson, « On Works of Virtuosity », *The Journal of Philosophy*, vol. 77, n° 1 New York, Journal of Philosophy, 1980, p. 28-45.

- MITCHELL, Mark et EVANS, Allan, *Moritz Rosenthal in Words and Music*, Bloomington, Indiana University Press, 2005.
- MONTEROSSO, Raffaello (éd.), *Niccolò Paganini e il suo tempo*, Gênes, Comune di Genova, 1982.
- MORETTI, Maria Rosa (éd.), *Paganini divo e comunicatore*, Gênes, Serel international, 2007.
- MOYSAN, Bruno, *Liszt virtuose subversif*, Lyon, Symétrie, 2009.
- MOYSAN, Bruno, « Virtuosité pianistique : les écritures de la subjectivité », *Romantisme* n° 128, Malakoff, Armand Colin, 2005, p. 51-69.
- NEIL, Edward, *Niccolò Paganini*, Paris, Fayard, 1991.
- OSTWALD, Peter, *Schumann: The Inner Voices of a Musical Genius*, Evanston, Northeastern University Press, 1987.
- OTT, Bertrand, *Liszt et la pédagogie du piano*, Paris, Christine Paquelet Edition, 2001.
- PENESCO, Anne, *Défense et illustration de la virtuosité, textes réunis et présentés par Anne Penesco*, Centre de recherches musicologiques, 1996.
- PENESCO Anne, « Portraite de l'artiste violoniste en virtuose », *Romantisme* n° 128, Malakoff, Armand Colin, 2005, p. 19-34.
- PERREY, Beate (éd.), *The Cambridge Companion to Schumann*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.
- PINCHERLE, Marc, « Virtuosity », *The Musical Quarterly*, vol. 35, n° 2 Oxford, Oxford University Press, 1949, p. 226.
- PISTONE, Danièle, *Répertoire des thèses françaises relatives à la musique (1810-2011)*, Paris, Honore Champion éditeur, 2013.
- PLEASANTS, Henry *Hanslick's Music Criticisms*, Dover, New York, 1988
- REY, Xavier, *Niccolò Paganini : Le romantique italien*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- REYNAUD, Cécile, *La Notion de virtuosité dans les écrits de F. Liszt*, thèse de doctorat de l'Université Sorbonne Nouvelle, 2001.
- REYNAUD, Cécile, *Liszt et le virtuose romantique*, Paris, Honoré Champion, 2006.
- RIMM, Robert, *The Composer-Pianists: Hamelin and The Eight*, Cleckheaton, Amadeus Press, 2003.
- RYBICKI, Marie-Hélène, *Le Mythe de Paganini dans la presse et la littérature de son temps*, Paris, Classiques Garnier, 2014.
- ROBERGE, Marc, *Ferruccio Busoni: A Bio-Bibliography*, Westport, Greenwood Press, 1991.
- ROBERGE, Marc-André : « The Busoni network and the art of creative transcription », *Canadian university music review* n° 11/1, Toronto, 1991.

ROUDET, Jeanne, *Du texte à l'œuvre, la question de l'expression dans les méthodes de piano publiées en France entre 1800 et 1840*, thèse de doctorat de l'Université Paris-Sorbonne, 2005.

ROWLAND, David, *The Cambridge Companion to the Piano*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

RUBINSTEIN, Anton, *Autobiography*, Honolulu, University Press of the Pacific, 2005.

RUBINSTEIN, Arthur, *My Young Years*, Londres, Jonathan Cape, 1973.

SCHMITT, Hugues, « Recital et recitatio. Réflexions autour de la performance musicale chez Liszt », *Études germaniques*, no 251, Paris, Éditions Klincksieck, 2008/03, p. 473-484.

SCHNABEL, Artur, *My Life and Music*, New York, St. Martin's Press, 1964.

SCHNABEL, Artur, *On ne fera jamais de toi un pianiste*, trad. de Philippe Olivier, Paris, Hermann Éditeurs, 2016.

SCHONBERG, Harold, *The Great Pianists from Mozart to the Present*, New York, Simon & Schuster, 2006.

Schumann, Brahms e l'Italia, Convegno internazionale, Rome, Accademia nazionale dei Lincei, 2001.

SCHUMANN, Robert, *Sur les musiciens*, Paris, Stock Musique, 1979.

SAERCHINGER, Cesar, *Arthur Schnabel, a Biography*, Westport, Greenwood Press, 1973.

SCELBA, Anthony, « In defense of arrangement », *Per Musi, Revista de Performance Musical*, vol. 3, p. 17-26, Belo Horizonte, 2001.

SIRCY, Virginia Rice, *A comparison of selected Liszt and Schumann piano transcriptions of the Paganini violin caprices*, D.M.A., North Texas State University 1980.

SITSKY, Larry, *Busoni and the Piano*, Hillsdale, Pendragon Press, 2009.

STONE-DAVIS, Férdia, *Music and Transcendence*, Oxford, Routledge, 2016.

STRATTON, Stephen Samuel, *Niccolo Paganini: His Life and Work*, Westport, Greenwood Press, 1971.

STRICKER, Remy, *Franz Liszt : Les ténèbres de la gloire*, Paris, Gallimard, 1993.

STRICKER, Remy, *Franz Liszt : Artiste et société*, Paris, Flammarion, 1995.

SUGDEN, John, *Niccolo Paganini: Supreme violinist or devil's fiddler?*, Cincinnati, Seven Hills Books, 1980.

SZENDY, Peter (éd.), *Arrangements, dérangements*, Paris, L'Harmattan, 2000.

TODD, R. Larry, *Nineteenth-Century Piano Music*, Oxford, Routledge, 2004.

WAGNER, Izabela, *Producing Excellence: The Making of Virtuosos*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2015.

WALKER, Alan, *Franz Liszt: The virtuoso years, 1811-1847*, New York, Alfred A. Knopf, 1983.

WALKER, Alan, *Franz Liszt: The Weimar Years: 1848-1861*, New York, Alfred A. Knopf, 1989.

WALKER, Alan, (éd.), *Living with Liszt: From the Diary of Carl Lachmund an American Pupil of Liszt 1882-1884*, Hillsdale, Pendragon Press, 1995, p. 165.

WEIRICH, Paul, « Thomas Mark on Works of Virtuosity », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 40, n° 3, Denver, Wiley on behalf of The American Society for Aesthetics, 1982, p. 327-328.

WILLIAMS, Adrian (éd.), *Franz Liszt: Selected Letters*, Oxford, Oxford University Press, 1999.

WOODRING GOERTZEN, Valerie, *The Piano Transcriptions of Johannes Brahms*, Ph.D., University of Illinois at Urbana-Champaign, 1987.

WOODHOUSE George, « How Leschetizky Taught », *Music & Letters*, vol. 35, n° 3, Oxford, Oxford University Press, 1954, p. 220-226.

ZHOU, Wenli, *Piano Variations by Liszt, Lutoslawski, Brahms, and Rachmaninoff on a Theme by Paganini*, thèse en D.M.A, Houston, Rice University, 2012.

Index

A

Adam, Adolphe	28
Albinoni, Tomaso	31
Amati, famille	31, 37
Arrau, Claudio	129
Auber, Daniel François Esprit	26, 28

B

Bach, Johann Sebastian... 10, 11, 51, 52, 61, 115, 116, 126, 128, 129, 130, 133, 136, 151, 157, 164, 168, 186, 196, 197, 206, 208, 238, 240	
Baillet, Pierre	28
Bartholoni, Jean	79, 80
Battmann, Jacques Louis	45
Beaumont, Antony	18
Beethoven, Ludwig van 12, 26, 52, 53, 61, 63, 69, 71, 72, 73, 77, 119, 123, 124, 128, 133, 180, 181, 182, 186, 196, 197, 204, 205, 207, 210, 237, 245, 246, 247	
Bériot, Charles de	25
Berlioz, Hector	26, 53, 76, 87, 115, 116
Boissier, Caroline	79
Borer, Philippe	43, 44
Borodin, Boris	9, 54, 76, 77, 103, 104
Braga-Santos, Joly	248
Brahms, Johannes	10, 11, 16, 46, 70, 77, 184, 207, 217
Brailowsky, Alexander	178
Brée, Malwine	18, 178, 198, 201
Breithaupt, Rudolf Maria	16, 77, 79, 81, 82, 115
Brendel, Alfred	71, 124
Brower, Harriette	195, 208, 225, 226
Brown, Clive	67, 70, 124, 197
Brugnoli, Attilio	132
Bull, Ole	25, 63, 204
Bülow, Hans von	71, 72, 90, 123
Burgmüller, Ferdinand	45, 110
Busoni, Ferruccio 9, 10, 11, 12, 13, 14, 16, 17, 18, 20, 21, 34, 46, 51, 56, 69, 81, 84, 90, 91, 92, 93, 95, 98, 101, 103, 107, 115, 116, 117, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 172, 173, 174, 175, 180, 182, 184, 186, 190, 194, 197, 202, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 216, 226, 232, 235, 236, 237, 238, 240, 246, 247, 248	
Byrd, William	204
Byron, George Gordon	52

C

Cardus, Neville	210, 211
Carenco, Céline	53
Castil-Blaze ou François-Henri-Joseph Blaze	32
Cécile Reynaud	15
Chasins, Abram	16, 17, 57, 58, 60, 61
Chateaubriand, François-René de	52
Cherubini, Luigi	28
Chiantore, Luca	17, 75, 84, 85, 88, 174

Chopin, Frédéric	16, 17, 20, 27, 44, 53, 57, 59, 61, 65, 69, 73, 74, 88, 110, 115, 120, 129, 130, 131, 132, 158, 163, 164, 169, 179, 180, 182, 183, 186, 187, 190, 191, 198, 199, 200, 201, 205, 206, 207, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 225, 228, 229, 231, 236, 237, 245, 246
Ciandelli, Gaetano	40, 41
Clementi, Muzio	49
Corelli, Arcangelo	25, 30, 31, 115, 116
Costa, Neal Peres da	19, 20, 26, 70, 124, 197, 198, 201
Couling, Della	18, 119, 120, 133
Couperin, François	204
Cramer, Johann Baptist	49, 57
Czerny, Carl	44, 45, 49, 73, 91, 180, 181, 182, 193, 217
Cziffra, Georges	74, 75

D

d'Albert, Eugen	80, 196, 197, 201
Dalmonte, Rossana	16, 63, 136
de Falla, Manuel	204
de Pachmann, Vladimir	57
Delacroix, Eugène	28
Dent, d'Edward Joseph	18, 20, 119, 169
Diémer, Louis-Joseph	122
Draheim, Joachim	212
Duvernoy, Victor Alphonse	45

E

Eckhardt, Maria	88
Edelmann, Jean-Frédéric	110
Elsner, Joséph	44
Essipoff, Annette	178
Evans, Allan	17, 19, 20, 59, 60, 69, 180, 183, 185, 193, 194, 195, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 215, 218, 225, 228, 232

F

Fay, Amy	72, 79, 89
Ferlus, Charles	45
Fétis, François-Joseph	14, 25, 26, 29, 30, 31, 35, 36, 37, 39, 40, 41, 62, 72
Filtsch, Carl	179
Friedberger, Emil	180
Friedheim, Arthur	16, 18, 58, 69, 79, 121, 122, 154
Friedman, Ignaz	12, 13, 14, 17, 19, 20, 21, 46, 69, 73, 148, 178, 180, 183, 185, 187, 193, 194, 195, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 220, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 235, 236, 237, 240, 246, 247, 248
Fumagalli, Adolfo	45, 110

G

Gabrilowitsch, Ossip	58, 122, 178
Gautier, Théophile	28
Geminiani, Francesco	31
Germi, Luigi Guglielmo	27, 41
Ghiretti, Gasparo	26
Godowsky, Leopold	56, 57, 216
Goethe, Johann Wolfgang von	27, 39
Göllerich, August	67, 79
Gottschalk, Louis Moreau	45
Goy, Pierre	198
Gresvik, Ingebjørg	224
Grzywinska, Flora	207
Guarneri, famille	31
Guarneri, Giuseppe	31, 37, 38

Guhr, Karl.....	42
Gut, serge	15, 49

H

Halévy, Fromental.....	28
Hambourg, Mark.....	12, 13, 14, 19, 20, 21, 39, 46, 55, 58, 62, 77, 148, 155, 178, 181, 182, 185, 186, 187, 191, 192, 193, 195, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 228, 229, 230, 231, 232, 235, 236, 237, 247, 248
Hamelin, Marc-André	46
Hamilton, Kenneth.....	13, 17, 19, 60, 61, 62, 63, 64, 70, 71, 72, 119, 123, 178, 232
Hanslick, Eduard.....	61, 120
Haraszti, Émile	15
Heine, Heinrich.....	27, 39
Heller, Étienne.....	45, 94
Henselt, Adolph von	45, 67, 68, 69
Herz, Henri.....	44, 45
Herz, Henry.....	91
Hess, Myra	58
Hipkins, Alfred James	122
Hitz, Franz	45, 110
Hofmann, Josef	57, 58, 60, 61, 69, 185, 198, 206, 232
Homère	52
Horowitz, Vladimir	58, 129
Horszowski, Mieczyslaw	178
Hugo, Victor	52
Hullah, Annette	18, 178, 179, 180, 187, 192, 193, 196
Hummel, Johann Nepomuk.....	45, 49, 52, 57, 62, 88, 91, 94, 236, 237
Huneker, James	16, 53, 57, 61, 72, 77, 78, 79, 81, 82, 87, 203
Hüntten, Wilhelm.....	45

J

Jaëll, Alfred.....	45
Jankelevitch, Vladimir	89
Joachim, Joseph	30, 31
Johnson, Jeffrey	17, 19
Joseffy, Rafael.....	16, 57

K

Kawabata, Mai	15, 40
Kirkendale, Warren.....	40, 41, 42
Kisch, Siegrfried.....	183
Klauser, Karl	63
Kleczyński, Jan.....	199
Klein, Karol.....	195
Klinworth, Karl.....	81
Kogan, Grigoriï.....	69, 115, 120, 121, 155, 156, 236
Kregor, Jonathan.....	15
Kreutzer, Rodolphe	27, 63
Kuhlau, Friedrich.....	45, 91

L

La Forge, Frank	178
Lachmund, Carl	79, 80, 200
Lack, Théodore.....	45
Lamartine, Alphonse de.....	52
Landowska, Wanda	128, 129
Laphalègue, Georges Imbert de	15, 30, 32, 35, 36, 37, 42
Léon XII.....	27

Leschetizky, Theodor	12, 13, 18, 19, 20, 21, 55, 56, 58, 73, 155, 168, 174, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 200, 201, 203, 204, 205, 206, 207, 211, 212, 216, 217, 218, 220, 221, 222, 229, 231, 232, 236, 237
Ley, Rosamond	17, 18, 155
Leykam, Marie-Antoinette de	43
Lichtenthal, Peter	26, 33, 34
Liszt, Franz	5, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 20, 21, 27, 31, 34, 37, 43, 44, 45, 46, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 153, 154, 155, 158, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 180, 181, 182, 184, 185, 186, 187, 188, 190, 191, 192, 194, 196, 197, 200, 202, 206, 207, 208, 209, 211, 215, 216, 217, 219, 222, 227, 229, 232, 235, 236, 237, 240, 245, 246, 247, 248, 279
Locatelli, Pietro	31
Locke, John	52
Lutoslawsky, Witold	46

M

MacDonald, Claudia	44
Maček, Ivo	245, 246, 247
Mahler, Gustav	116, 208
Mara, La	15, 52, 63, 89, 103
Marmontel, Antoine	73
Mason, William	61, 79, 80, 184
Mayerber, Giacomo	28
Mechetti, Pietro	91
Meyer, Leopold	45
Michalowski, Aleksander	199, 215
Michel-Ange (Michelangelo Buonarotti)	52
Moiseiwitsch, Benno	178
Momigny, Jérôme-Joseph de	45
Monasterio, Jesús de	25
Moniot, Eugène	45
Moscheles, Ignaz	45, 55, 62, 72, 88, 192, 221, 222, 237
Moszkowski, Moritz	206
Moysan, Bruno	15, 75
Mozart, Wolfgang Amadeus	34, 52, 85, 115, 116, 128, 129, 133, 151, 196, 197, 210, 238
Muczynski, Robert	46
Mueller, Rena Charnin	88

N

Neil, Edward	15, 25, 26, 27, 28, 29, 33, 34, 39, 44, 68
Niedermeyer, Louis	45
Niemann, Walter	16, 17, 58, 61, 62, 212

O

Oesten, Theodor	45
Ott, Bertrand	49

P

Pacini, Antonio	103
Pacini, Giovanni	28
Paderewski, Ignacy	55, 56, 62, 69, 123, 178, 204, 232, 236
Paër, Ferdinando	26
Paganini, Achille	29
Paganini, Nicolò	9, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 20, 21, 23, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 62, 68, 69, 82, 85, 86, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 120, 121, 124, 133,

134, 135, 136, 137, 141, 142, 143, 144, 146, 148, 150, 151, 152, 154, 164, 165, 166, 167, 168, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 184, 192, 204, 205, 206, 207, 208, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 230, 231, 232, 235, 236, 238, 241, 245, 246, 247, 248, 279	
Pauer, Ernst	122
Pavlovna, Elena	186
Penesco, Anne	15, 25, 32
Petri, Egon	18, 101, 156, 168, 169
Philipp, Robert	20
Platon	52
Potocka, Angele	18, 178, 180, 182, 184, 185, 186
Pruckner, Dionys	81
Purcell, Henry	204

R

Raby, Paolo Luigi	33
Rachmaninov, Sergueï	46, 56, 58, 84, 123, 219, 220, 232, 246
Ramann, Lina	16, 63, 64, 65, 70, 71, 136
Rattalino, Piero	16, 38, 50, 53, 84, 122, 123, 129
Ravel, Maurice	204, 245
Rellstab, Heinrich Friedrich Ludwig	38, 39
Remy, Marcel	123
Rimski-Korsakov, Nikolai	74
Roës, Paul	155, 160, 161, 163, 164, 166, 200, 236, 237
Röes, Paul	200
Rolla, Alessandro	26
Röntgen, Julius	217
Rosenthal, Rosenthal	17, 59, 60, 61, 80, 90, 186, 204, 232, 236, 241
Rossini, Gioachino	28, 34, 36, 39, 43
Rozburska, Maria	184
Rubinstein, Anton	13, 16, 17, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 73, 77, 80, 119, 120, 123, 154, 183, 184, 185, 186, 187, 191, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 220, 232, 236
Rubinstein, Nikolai	204
Rybicki, Marie-Hélène	28, 38

S

Sand, George	28
Sapelnikov, Vassili	58
Say, Fazil	46
Schnabel, Artur	178, 187, 205, 237
Schoenberg, Arnold	17, 18, 126, 134, 203
Schonberg, Harold Charles	29, 39, 128, 185, 196, 197, 203, 211
Schottky, Julius Max	40, 41, 42
Schubert, Franz	27, 38, 83, 84, 115, 116, 121, 124, 125, 134, 168, 189, 190, 196, 197, 216
Schulhoff, Julius	45, 55, 110, 182, 183, 184, 187, 194, 200, 221, 222, 229, 232, 237
Schumann, Robert	15, 27, 44, 45, 49, 53, 77, 82, 83, 84, 100, 102, 103, 104, 105, 106, 108, 113, 114, 135, 153, 154, 170, 206
Scriabine, Alexandre	175, 245, 246
Siloti, Alexandre (ou Alexander)	16, 58, 65, 66
Sitsky, Larry	18, 101, 119, 121, 122, 133, 136, 143, 150, 154
Sivori, Camillo	40
Stavenhagen, Bernhard	133
Steinway and Sons	16, 85, 87, 88, 164
Steinway, William	61, 87
Stinson, Eugene	209
Stradal, August	115, 133
Stradivari, Antonio	31, 37
Stricker, Remy	15
Summers, Jonathan	20, 168, 169

T

Taneïev, Sergueï.....	204
Tartini, Giuseppe	30, 31
Tausig, Carl	57, 72, 74, 75, 90, 130, 157, 169, 185, 196, 197, 212, 246
Tedesco, Ignaz	183
Thalberg, Sigismond	43, 44, 57, 62, 82, 84, 169, 186
Todd, Larry	45
Tovey, Donald Francis.....	128

V

Vianna da Motta, José	133, 215
Villa Lobos, Heitor	204
Viotti, Giovanni Battista	31
Vivaldi, Antonio.....	30, 31, 115, 116
Voss, Charles	45

W

Walder, Nina.....	19, 20, 209, 218
Walker, Alan	15, 43, 51, 53, 56, 63, 67, 80, 88, 119, 200
Wallace, William Vincent	45
Weber, Carl Maria von	52, 115, 116, 121
Wieck, Friedrich.....	44, 55, 56, 179, 183, 192
Wittgenstein, Paul.....	178
Wolff, Pierre	51
Woodhouse, George	18, 193, 194, 200

Z

Zadora, Michael.....	12, 13, 14, 20, 21, 46, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 178, 236, 246, 247, 248
----------------------	---

Table des exemples

Exemple 1 : Sigismond Thalberg, <i>Fantaisie sur des thèmes de l'opéra Moïse de G. Rossini</i> op. 33, mes. 260-261 : la mélodie est entourée par des arpèges ressemblant à ceux du violon	43
Exemple 2 : Quelques figurations reprises du concert de Paganini, transmises par Liszt à son ami Pierre Wolf.....	53
Exemple 3 : <i>Réminiscences de Robert le Diable</i> , mes. 175-178 : la version notée et publiée par Liszt et la version notée par Lina Ramann	65
Exemple 4 : Le motif à répéter <i>ad libitum</i> jusqu'à la disparition du son dans la cadence de la 56 ^e mesure de la troisième <i>Consolation</i>	65
Exemple 5 : Le début de l'étude <i>Un sospiro</i> dans la version publiée par Liszt et dans la version de l'édition de Siloti	66
Exemple 6 : Les deux versions de la cadence de l'étude <i>Un sospiro</i> , mes. 61	67
Exemple 7 : F. Liszt, <i>Réminiscences de Lucia di Lammermoor</i> dans l'édition originale de Liszt et celle de Henselt, mes. 7-13	69
Exemple 8 : La <i>Sonate</i> op. 106 de Beethoven dans l'édition de Hans von Bülow. Mes. 3-8 du dernier <i>Tempo I</i>	73
Exemple 9 : F. Liszt, <i>Réminiscences de La Juive</i> , mes. 476.....	74
Exemple 10 : F. Chopin, 3 ^e mouvement du <i>Concerto pour piano et orchestre</i> n° 1 op. 11, mes. 496-500, dans la variante originale de Chopin et l'arrangement en octaves de Tausig...	75
Exemple 11 : Georges Cziffra, <i>Le vol du bourdon</i> en octaves dans l'esprit des octaves de Liszt et Tausig.....	76
Exemple 12 : Deux concepts orchestraux : l'arrangement de la <i>Symphonie fantastique</i> : <i>Marche du supplice</i> , mes. 97-100 (en haut) et <i>Après une lecture du Dante : Fantasia</i> <i>quasi sonata</i> (en bas), mes. 108-110.....	77
Exemple 13 : Robert Schumann, <i>Romance</i> n° 2, mes. 1-4 : la ligne mélodique du pouce s'exécute tout près du clavier et <i>legato</i> si possible	83

Exemple 14 : Franz Liszt, <i>Ave Maria. Lieder von Franz Schubert</i> , mes. 3-4 : la ligne mélodique s'exécute avec des attaques souples du bras et une pédalisation qui soutient l'effet <i>legato</i>	83
Exemple 15 : Franz Liszt, <i>Ballade</i> n° 2, mes. 254-255 : l'ample projection de la mélodie au pouce de la main droite	83
Exemple 16 : Franz Liszt, <i>Grande Étude</i> n° 11 : une écriture provenant de Schubert	84
Exemple 17 : La quatrième <i>Étude d'exécution transcendante d'après Paganini</i> , mes. 56-58, et la quatrième <i>Grande Étude de Paganini</i> , mes. 1-3	86
Exemple 18 : <i>Grande valse di bravura</i> de 1836 et la <i>Valse de bravoure</i> de 1853, mes. 1-4 : la preuve d'une tendance à l'amplification des effets pianistiques, avec l'emploi de la technique martelée	86
Exemple 19 : <i>Mazeppa</i> , dans la version de 1839.....	87
Exemple 20 : L'introduction à la <i>Grande Fantaisie de bravoure sur La Clochette</i> , mes. 1-7	91
Exemple 21 : Les indications de Liszt dans la <i>Grande fantaisie de bravoure sur La Clochette</i> , mes. 40-41	92
Exemple 22 : <i>Grande Fantaisie de bravoure sur La Clochette</i> , mes. 118-120 : une variation à la Paganini qui imite les <i>pizzicati</i> du violon	93
Exemple 23 : L'exposition du thème de <i>La Clochette</i> dans l'étude de 1838, mes. 1-8.....	93
Exemple 24 : L'exposition du thème du Rondeau du premier <i>Concerto</i> de Paganini dans l'étude de 1838 de Liszt, mes. 54-57	94
Exemple 25 : La première exposition du thème de <i>La Campanella</i> de 1851, mes. 1-8	94
Exemple 26 : Les arpèges doublés et quadruplés dans les deux versions de la quatrième <i>Étude</i> de 1840 de Liszt , mes. 1-3, et le premier <i>Caprice</i> de Paganini	96
Exemple 27 : Les arpèges comme contrepoint à une nouvelle ligne mélodique. Liszt, <i>Étude d'exécution transcendante d'après Paganini</i> , mes. 17-20.....	97
Exemple 28 : L'apothéose de la deuxième version de la quatrième <i>Étude</i> . Liszt, <i>Étude d'exécution transcendante d'après Paganini</i> , mes. 56-58.....	97
Exemple 29 : Une réminiscence de <i>La Clochette</i> ? Le thème de la cinquième <i>Étude</i> , connue sous le titre de <i>La Chasse</i> , dans la version de 1840 est exposé avec un motif répétitif obstiné. Liszt, <i>Étude d'exécution transcendante d'après Paganini</i> , mes. 104-109.....	98

Exemple 30 : La pensée orchestrale dans la première version de la cinquième <i>Étude d'exécution transcendante d'après Paganini</i> , mes. 69-72.....	98
Exemple 31 : Les deux versions de la cinquième <i>Étude</i> et le texte de Paganini, mes. 1-3.....	99
Exemple 32 : La version de la quatrième <i>Étude</i> de Liszt de 1851 et le premier <i>Caprice</i> de Paganini, mes. 1-3.....	99
Exemple 33 : La cinquième <i>Étude</i> connue sous le titre de <i>La Chasse</i> : un glissando en sixtes en 1851 remplace les gammes en octaves de 1840, mes. 62-64 dans les deux versions	100
Exemple 34 : La position des mains dans l'exécution de glissandos en sixtes.....	101
Exemple 35 : Le glissando chromatique de Liszt dans la version <i>ossia</i> de la <i>Grosse Concert-Phantasie über spanische Weisen</i> , mes. 322-325	102
Exemple 36 : Les mes. 6-7 de la première <i>Étude d'exécution transcendante d'après Paganini</i> de Liszt publiée avec la deuxième des <i>Études de concert d'après les Caprices de Paganini</i> op. 10 de Schumann comme version facilitée.....	105
Exemple 37 : La version de Schumann se transforme en s'attachant aux dernières mesures de Liszt et ensuite à la coda du cinquième <i>Caprice. Étude d'exécution transcendante d'après Paganini</i> , mes. 53-56.....	105
Exemple 38 : La <i>coda</i> du cinquième <i>Caprice</i> de Paganini et de la première <i>Étude d'exécution transcendante d'après Paganini</i> de Liszt, mes. 60.....	106
Exemple 39 : Les mes. 6-8 des deux versions de la deuxième <i>Étude</i> de Liszt et le texte de Paganini : des simplifications et de nouvelles propositions d'exécution.....	107
Exemple 40 : La mes. 18 des deux versions de la deuxième <i>Étude</i> de Liszt : en 1851, les octaves martelées remplacent les unissons des gammes chromatiques	107
Exemple 41 : La huitième variation de la sixième <i>Étude</i> de Liszt dans les versions de 1840 et de 1851 et la variation correspondante du vingt-quatrième <i>Caprice</i> de Paganini	109
Exemple 42 : La neuvième variation de la sixième <i>Étude</i> de Liszt dans les versions de 1840 et de 1851 et la variation correspondante du vingt-quatrième <i>Caprice</i> de Paganini	110
Exemple 43 : Les flageolets au piano de Liszt. <i>Le Carnaval de Venise</i> , mes. 35-39	111
Exemple 44 : L'une des rares explorations du registre de basse dans <i>Le Carnaval de Venise</i> , mes. 81-83.....	111

Exemple 45 : Ferruccio Busoni, <i>Elegia</i> « <i>All'Italia</i> », mes. 45-46 : une écriture dans l'esprit de Liszt.....	121
Exemple 46 : Franz Schubert, <i>Fantaisie Wanderer</i> , éditée par Franz Liszt, mes. 70-74	125
Exemple 47 : Franz Liszt, <i>La Campanella</i> , arrangée par Ferruccio Busoni.....	125
Exemple 48 : Frédéric Chopin, <i>Polonaise</i> op. 53, mes. 85-87	131
Exemple 49 : L'original de Chopin et la version de progression continue de Busoni dans les mes. 100-103 de la <i>Polonaise</i> op. 53	131
Exemple 50 : Frédéric Chopin, <i>Polonaise</i> op. 53, mes. 117-119 : l'original de Chopin et la variante véhémente de Busoni	132
Exemple 51 : Franz Liszt, <i>La Campanella</i> , arrangée par Ferruccio Busoni : une redistribution de passage	138
Exemple 52 : Franz Liszt, <i>La Campanella</i> , arrangée par Ferruccio Busoni, mes. 71-72	139
Exemple 53 : Franz Liszt, <i>La Campanella</i> , arrangée par Ferruccio Busoni, mes. 95-96	140
Exemple 54 : Franz Liszt, <i>Tremolo</i> , arrangé par Ferruccio Busoni : le début de l'étude	140
Exemple 55 : Liszt-Busoni, <i>Andantino capriccioso</i> . Au-dessus : l'édition individuelle de 1917 de Breitkopf, mes. 19-20. Au-dessous : la version publiée dans la <i>Klavierübung</i> à titre posthume en 1925, mes. 19.....	142
Exemple 56 : Franz Liszt, <i>Arpeggio</i> , arrangé par Ferruccio Busoni : un réarrangement spatial aux mesures 28-30	143
Exemple 57 : Franz Liszt, <i>Thème et variations</i> , var. 11, arrangé par Ferruccio Busoni : une reprise du concept original de Paganini	144
Exemple 58 : Franz Liszt, <i>La Chasse</i> , arrangée par Ferruccio Busoni, mes. 109-117 : une proposition de synthèse des deux versions	145
Exemple 59 : Franz Liszt, <i>La Campanella</i> , arrangée par Ferruccio Busoni, mes. 1-5	146
Exemple 60 : Franz Liszt, <i>Andantino capriccioso</i> , arrangé par Ferruccio Busoni : la conclusion basée sur le motif <i>quasi glissando</i>	147
Exemple 61 : Franz Liszt, <i>La Campanella</i> , arrangée par Ferruccio Busoni : la fin comme réminiscence de <i>La Clochette</i> du début	148
Exemple 62 : Franz Liszt, <i>La Campanella</i> , arrangée par Ferruccio Busoni, mes. 50-52 : la nouvelle variation de Busoni	149

Exemple 63 : Liszt-Busoni, <i>Thème et variations</i> . Au-dessus : la 11 ^e variation de l'édition individuelle de 1914. Au-dessous : la nouvelle <i>coda</i> de la version de la <i>Klavierübung</i> de 1922 qui remplace entièrement la dernière variation de Liszt.....	150
Exemple 64 : Ferruccio Busoni, <i>Introduzione e Capriccio (Paganinesco)</i> , mes. 1-7 : le thème initial du 11 ^e <i>Caprice</i> s'exécute avec la main gauche seule	152
Exemple 65 : Ferruccio Busoni, <i>Introduzione e Capriccio (Paganinesco)</i> , mes. 92-98.	152
Exemple 66 : Ferruccio Busoni, <i>Introduzione e Capriccio (Paganinesco)</i> , mes. 85-91 : la grande cadence précédant la <i>coda</i>	153
Exemple 67 : Robert Schumann, <i>Études d'après les Caprices de Paganini</i> op. 3 n° 3, mes. 1-4	154
Exemple 68 : La réorganisation mentale, ou le phrasé technique, qui facilite l'exécution ...	156
Exemple 69 : Bach-Tausig, <i>Toccata et Fugue</i>	157
Exemple 70 : F. Chopin, <i>Nocturne</i> op. 48 n° 1	158
Exemple 71 : Exemples de phrasé technique pour les passages en octaves	158
Exemple 72 : <i>Do</i> majeur selon Busoni	160
Exemple 73 : <i>La</i> bémol majeur avec un doigté peu conventionnel	160
Exemple 74 : La gamme <i>quasi glissando</i> de la <i>Rhapsodie espagnole</i> de Liszt avec le doigté de l'auteur, mes. 124-126	161
Exemple 75 : Exemple de division de gammes en incises et puis de leur rassemblement....	161
Exemple 76 : Les arpèges avec le doigté de Busoni.....	162
Exemple 77 : L'un des doigtés pour la gamme chromatique proposés par Busoni dans le premier tome de sa <i>Klavierübung</i>	164
Exemple 78 : Une proposition de doigté dans la première des <i>Grandes Études de Paganini</i> de Liszt, mes. 4-5.....	164
Exemple 79 : Les dernières mesures de la sixième <i>Grande Étude de Paganini</i> de Liszt avec une proposition de doigtés et l'indication du phrasé technique subséquent	165
Exemple 80 : Les traits « fulgurants » combinés avec le croisement des mains de l' <i>Introduzione e Capriccio (Paganinesco)</i> de Busoni, mes. 67-71.....	166
Exemple 81 : Michael Zadora, <i>Eine Paganini-Caprice</i> , et Nicolò Paganini, <i>Capriccio</i> op. 1 n° 4, mes. 1-8.....	170

Exemple 82 : Michael Zadora, <i>Eine Paganini-Caprice</i> et Nicolò Paganini, <i>Capriccio</i> op. 1 n° 4, mes. 51-54.....	170
Exemple 83 : Michael Zadora, <i>Eine Paganini-Caprice</i> et Nicolò Paganini, <i>Capriccio</i> op. 1 n° 4, mes. 33-36.....	171
Exemple 84 : Michael Zadora, <i>Paganini-Caprice</i> n° 19 (au-dessus) et Nicolò Paganini, <i>Capriccio</i> op. 1 n° 19 (au-dessous), mes. 1-10	172
Exemple 85 : Michael Zadora, <i>Paganini-Caprice</i> n° 19 (au-dessus) et Nicolò Paganini, <i>Capriccio</i> op. 1 n° 19 (au-dessous), mes. 36-39	173
Exemple 86 : Theodor Leschetizky, second <i>Nocturne</i> , mes. 1-9 : la mélodie simple	187
Exemple 87 : Theodor Leschetizky, second <i>Nocturne</i> , mes. 58-66 : le chant transformé en déclamation pathétique	187
Exemple 88 : Theodor Leschetizky, <i>Andante finale de Lucia de Lammermoor</i> , mes. 53-54 : l'écriture d'esprit lisztien	188
Exemple 89 : Theodor Leschetizky, <i>Moment musical von Franz Schubert</i> , mes. 1-8 et Franz Schubert, <i>Moment musical</i> op. 94 n° 3, mes. 1-6.....	189
Exemple 90 : Frédéric Chopin, <i>Scherzo</i> op. 20, mes. 371-380 : la version de Leschetizky et la version originale de Chopin.....	190
Exemple 91 : Frédéric Chopin, <i>Nocturne</i> op. 27 n° 2, mes. 1-4, avec les indications de Leschetizky transmises dans l'ouvrage de Malwine Brée	197
Exemple 92 : Frédéric Chopin, <i>Scherzo</i> op. 20	200
Exemple 93 : Le rythme de l'accompagnement des polonaises	200
Exemple 94 : La variante de Friedman pour la quatrième <i>Ballade</i> op. 52 de Chopin.....	212
Exemple 95 : Les variantes de Friedman pour la descente finale de l' <i>Étude</i> op. 10 n° 12 de Chopin.....	212
Exemple 96 : Frédéric Chopin, <i>Étude</i> op. 25 n° 6, mes. 37-38 : la variante originale de Chopin et celle de Michalowsky, proposée dans l'édition de Friedman	213
Exemple 97 : La variante de Michalowski proposée par Friedman pour la <i>Polonaise</i> op. 53 de Chopin.....	214
Exemple 98 : La variante de Liszt pour la partie centrale de la <i>Mazurka</i> de la <i>Polonaise</i> op. 44	214

Exemple 99 : Les doigtés anciens et modernes pour les doubles tierces chromatiques selon Friedman	215
Exemple 100 : Mark Hambourg, <i>Variations sur un thème de Paganini</i> , var. I : la pensée orchestrale est évidente dès la première variation	218
Exemple 101 : Mark Hambourg, <i>Variations sur un thème de Paganini</i> , var. V : une variation qui demande un son profond et massif autant que chantant	218
Exemple 102 :	218
Exemple 103 : Mark Hambourg, <i>Variations sur un thème de Paganini</i> , var. XIV : les formes basées sur les accords dominant dans l'écriture de Hambourg et impliquent souvent une exécution avec le poids du bras entier	220
Exemple 104 : Mark Hambourg, <i>Variations sur un thème de Paganini</i> , var. III : les doubles notes détachées s'articulent principalement avec l'action du poignet	221
Exemple 105 : Mark Hambourg, <i>Variations sur un thème de Paganini</i> : les « doigts jetés » de la var. VI	221
Exemple 106 : Ignaz Friedman, <i>Études d'après un thème de Paganini</i> op. 47b, var. I : le motif ascendant en doubles tierces se combine avec les neuvièmes brisées	222
Exemple 107 : Ignaz Friedman, <i>Études d'après un thème de Paganini</i> op. 47b, var. VII	223
Exemple 108 : Ignaz Friedman, <i>Problèmes techniques</i> op. 19 n° 3.	224
Exemple 109 : Ignaz Friedman, <i>Études d'après un thème de Paganini</i> op. 47b, finale.....	224
Exemple 110 : Ignaz Friedman, <i>Études d'après un thème de Paganini</i> op. 47b : la boîte à musique de la var. VI.....	225
Exemple 111 : Ignaz Friedman, <i>Études d'après un thème de Paganini</i> op. 47b, var. VI : une danse folklorique.....	226
Exemple 112 : Mark Hambourg, <i>Variations sur un thème de Paganini</i> , les premières mesures des var. X et XII : deux romances.....	228
Exemple 113 : Ignaz Friedman, <i>Études d'après un thème de Paganini</i> op. 47b, var. XV : une variation lyrique avec la texture conçue à trois niveaux.....	228
Exemple 114 : Ignaz Friedman, <i>Études d'après un thème de Paganini</i> op. 47b, var. XVI...	229

Liste des tableaux

Tableau 1 : Les versions des <i>Études Paganini-Liszt</i> et leur correspondance avec les œuvres de Paganini.....	114
Tableau 2 : Les éditions et les versions des <i>Études Paganini-Liszt-Busoni</i>	135
Tableau 3 : concerts en relation avec le sujet de la thèse.....	243
Tableau 4 : concerts en marge du sujet de la thèse	245

Table des matières

SOMMAIRE	3
REMERCIEMENTS.....	5
INTRODUCTION.....	6
I. PAGANINI ET LE VIOLON REINVENTE	22
I.1. LE PARCOURS DU VIRTUOSE	24
I.2. LES INNOVATIONS DU VIOLON DE PAGANINI	28
I.2.1. <i>Le violon orchestral</i>	31
I.2.2. <i>Sur une corde</i>	32
I.2.3. <i>L'emploi des flageolets</i>	34
I.2.4. <i>Le violon et le soliste</i>	35
I.3. LE DIABLE, LE VAMPIRE, L'ASSASSIN	36
I.4. L'HERITAGE DE PAGANINI	40
I.4.1. <i>Paganini et les pianistes</i>	42
CONCLUSION	45
II. LISZT ET L'HERITAGE DE PAGANINI DANS LA « GRANDE MANIERE » DU PIANO.....	48
II.1. LISZT ET PAGANINI : LA NAISSANCE D'UN NOUVEAU STYLE	50
II.2. LISZT ET LA « GRANDE MANIERE »	58
II.2.1. <i>Les variantes de Liszt : des aspirations à l'idéal</i>	63
II.2.2. <i>Les adaptations au piano de la « grande manière » : les octaves, les accords</i>	72
II.3. LA TECHNIQUE DE LISZT ET LE PIANO EN EVOLUTION	79
II.4. LISZT D'APRES PAGANINI	91
II.4.1. <i>Les trois Clochettes</i>	91
II.4.2. <i>Des enthousiasmes orchestraux à la sagesse pianistique</i>	96
II.4.3. <i>Les paraphrases</i>	103
II.4.4. <i>Les diableries à la Paganini</i>	108
II.4.5. <i>Le Carnaval de Venise et une demi-Clochette</i>	110
CONCLUSION	113
III. FERRUCCIO BUSONI : SUR LE CHEMIN CREATIF DE LISZT	117
III.1. BUSONI ET LISZT	119
III.2. BUSONI ET L'ARRANGEMENT	126
III.3. LES REARRANGEMENTS PAGANINI-LISZT-BUSONI	133
III.4. LES ASPECTS PIANISTIQUES ET LES INTERVENTIONS TEXTUELLES DANS LES <i>ÉTUDES PAGANINI-LISZT</i>	136
III.4.1. <i>Les adaptations pianistiques et les suggestions interprétatives</i>	138
III.4.2. <i>Les versions multiples</i>	141
III.5. <i>INTRODUZIONE E CAPRICCIO (PAGANINESCO)</i>	151
III.6.. LE « PHRASE TECHNIQUE » DE BUSONI	154
III.7. LA « TECHNIQUE FULGURANTE » DE BUSONI	159
III.7.1.. <i>Les traits « fulgurants » dans les Études Paganini-Liszt(-Busoni)</i>	163
III.8. MICHAEL ZADORA : HERITIER DE LISZT ET DE BUSONI	167
III.8.1. <i>À propos de Michael Zadora</i>	167
III.8.2. <i>Les Paganini-Caprices</i>	168
CONCLUSION	173
IV. LES ELEVES DE LESCHETIZKY.....	176
IV.1. THEODOR LESCHETIZKY	177

IV.1.1. <i>La fusion des différentes influences</i>	178
IV.1.2. <i>L'enseignement de Leschetizky</i>	191
IV.1.3. <i>Le rubato de Leschetizky</i>	195
IV.2. MARK HAMBourg ET IGNAZ FRIEDMAN : LES DERNIERS MOHICANS DE LA « GRANDE MANIERE »	202
IV.2.1. <i>Mark Hambourg</i>	202
IV.2.2. <i>Ignaz Friedman</i>	204
IV.2.4. <i>L'édition des œuvres de Chopin par Friedman</i>	210
IV.3. LES VARIATIONS D'APRES PAGANINI DE HAMBourg ET FRIEDMAN : DEUX STYLES DE LA « GRANDE MANIERE »	215
CONCLUSION	229
CONCLUSION	231
ANNEXES : PRODUCTIONS MUSICALES ET SCIENTIFIQUES PENDANT LA PREPARATION DE LA THESE	241
ANNEXE I : PRODUCTIONS MUSICALES EN RELATION AVEC LE SUJET DE LA THESE	243
I.1. <i>Concerts</i>	243
I.2. <i>Éditions discographiques</i>	245
ANNEXE II : PRODUCTIONS MUSICALES EN MARGE DU SUJET DE LA THESE	245
II.1. <i>Concerts</i>	245
II.2. <i>Éditions discographiques</i>	245
ANNEXE III : ARTICLES PUBLIES ET INTERVENTIONS.....	246
III.1. <i>Articles</i>	246
III.2. <i>Interventions</i>	246
SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE	247
I. SOURCES.....	249
I.1. <i>Partitions</i>	249
I.2. <i>Sources imprimées (écrites avant 1952)</i>	251
II. BIBLIOGRAPHIE.....	253
INDEX	259
TABLE DES EXEMPLES	265
LISTE DES TABLEAUX	273
TABLE DES MATIERES	275

Paganini au piano : Franz Liszt, Ferruccio Busoni, Michael Zadora, Mark Hambourg, Ignaz Friedman et la « grande manière »

Résumé

Dans l'art de la musique instrumentale, il y a certainement eu des moments de développement extraordinaires. La plus grande révolution dans le domaine du violon aura probablement été Paganini, avec ses innovations dans le cadre de la technique, de la texture et des effets timbriques du violon. Dans le domaine du piano, Liszt, suite à sa rencontre avec le violon assimilateur et imitateur du Génois, reforma son jeu et reconçut le pianisme de l'époque. Dans cette mission, il fut accompagné par des améliorations techniques à l'instrument. L'art du jeu du piano, qui hérita de Paganini le côté assimilateur et imitateur, qui abandonna le salon et s'installa dans les grandes salles, fut reconnu comme la « grande manière » ou le « grand style ». Ces termes, provenant principalement de l'art de Liszt, qui fut apparemment son premier représentant, se réfèrent à un style pianistique particulier, basé sur de grands effets acoustiques et de nouvelles techniques d'exécution. Le corpus de l'étude est constitué des œuvres de Liszt d'après Paganini, telles que les *Études d'exécution transcendante d'après Paganini*, les *Grandes Études de Paganini*, *La Grande Fantaisie de bravoure sur La Clochette* et les œuvres en relation avec Paganini des générations suivantes de pianistes de la « grande manière ». Celles-ci incluent les versions des études de Liszt réalisées par Ferruccio Busoni, son *Introduzione e Capriccio (Paganinesco)*, les arrangements des *Caprices* de Paganini par Michael Zadora, les *Variations sur un thème de Paganini* de Mark Hambourg et les *Études d'après un thème de Paganini* op. 47b d'Ignaz Friedman. L'étude tente de tracer la « grande manière » dans les formes pianistiques appliquées dans les œuvres citées ainsi que d'identifier les particularités du « pianisme » des auteurs concernés.

Mots-clés : [piano, transcription, arrangement, virtuosité, grande manière, grand style, Nicolò Paganini, Franz Liszt, Ferruccio Busoni, Mark Hambourg, Ignaz Friedman, Michael Zadora]

Paganini at the piano: Franz Liszt, Ferruccio Busoni, Michael Zadora, Mark Hambourg, Ignaz Friedman and the « grand manner »

Summary

In the art of instrumental music there were moments of extraordinary evolution. The greatest revolution in the domain of the violin was probably the appearance of Paganini and his innovations in the technique, the texture of violin writings and the exploitation of the timbral effects of the instrument. In the domain of the piano, Liszt, after having heard the assimilating and imitating violin of the Genovese, reformed his playing and transformed the pianism of his époque. In that mission, he was accompanied by technical improvements of the instrument. The art of piano playing, which inherited from Paganini the assimilating and imitating tendencies and left the salon in favor of big halls, was recognized as the “grand manner” or the “grand style” grand style’, first represented by Liszt. These terms, mainly originating from the conceptual grandeur of his art, refer to a particular pianistic style, based on big acoustic effects and new techniques of execution. The corpus of the present study is constituted by the works after Paganini by Liszt, including the *Études d'exécution transcendante d'après Paganini*, the *Grandes études de Paganini*, *La Grande fantaisie de bravoure sur La Clochette*, and the works related to Paganini of the following generations of pianists of the « grand manner”. These include the arrangements of Liszt’s studies of Busoni, the *Introduzione e Capriccio paganinesco*, the *Variations sur un thème de Paganini* of Mark Hambourg and the *Paganini-Studies* op. 47b of Ignaz Friedman. The study tempts to trace the “grand manner” in the pianistic forms applied in the cited works, and to identify the specificities of the pianism of the concerned authors.

Keywords : [piano, transcription, arrangement, virtuosity, grand manner, grand style, Nicolò Paganini, Franz Liszt, Ferruccio Busoni, Mark Hambourg, Ignaz Friedman, Michael Zadora]

SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE 5 – Concepts et langages

Maison de la Recherche, 28 rue Serpente, 75006 Paris, FRANCE

DISCIPLINE : Musique – recherche et pratique